ISSN 0130·6405

95

2

ИСКУССТВО КИНО

1-1186/95г.

О новом фильме
Константина Лопушанского
«Русская симфония»
читайте в рубрике «Разборы и размышления».
Фото Сергея Семенова

ИСКУССТВО КИНО

представляет:

«Три цвета»	Кшиштофа КЕСЬЛЁВСКОГО
«Русская симфония»	Константина ЛОПУШАНСКОГО
«Вива, Кастро!»	Бориса ФРУМИНА
«Короткие встречи», «Долгие проводы», «Познавая белый свет», «Среди серых камней», «Перемена участи», «Астенический синдром», «Увлеченья»	Киры МУРАТОВОЙ
«Свет далекой звезды»	Ивана ПЫРЬЕВА
«Веселые ребята»	Григория АЛЕКСАНДРОВА
«Закон желания», «Матадор», «Сестры ночи», «Лабиринт страсти», «Женщины на грани нервного срыва», «Высокие каблуки», «Кика»	Педро АЛЬМОДОВАРА
«Дом с рыцарями»	Марины ГОЛДОВСКОЙ
«Плоды страсти»	Сюдзи ТЕРАЙЯМЫ
«Племянник кукушки»	Оксаны ЧЕРКАСОВОЙ
«Неспящие в Сиеттле»	Норы ЭФРОН
«Неизвестный в доме»	Жоржа ЛОТНЕРА
«Легенда о Франкенштейне»	Кеннета БРАНАХА
«Несколько хороших парней»	Роба РАЙНЕРА

ИСКУССТВО КИНО 2 95

СОДЕРЖАНИЕ

PRO И CONTRA

4 ЮРИЙ АРАБОВ. **Осторожно, двери закрываются**

ПРЕМЬЕРА «ИК»

«ТРИ ЦВЕТА»

15 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА. **Континентальное кино**

17 КШИШТОФ КЕСЬЛЁВСКИЙ, КШИШТОФ ПЕСЕВИЧ. **Три цвета. Синий**

24 ЕЛЕНА ПЛАХОВА. **Кесьлёвский смеется**

27 КШИШТОФ КЕСЬЛЁВСКИЙ, КШИШТОФ ПЕСЕВИЧ. **Три цвета. Белый**

33 НИНА ЗАРХИ. **Счет за телефон**

37 КШИШТОФ КЕСЬЛЁВСКИЙ, КШИШТОФ ПЕСЕВИЧ. **Три цвета. Красный**

45 КШИШТОФ КЕСЬЛЁВСКИЙ: **«Все мы там жили»**

49 **Свобода, Равенство, Братство по Кшиштофу Кесьлёвскому.**

ШТУДИИ

52 ХРИСТОС ЯННАРАС. **Границы истины**

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

60 МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ. **Покаяние**

64 А.ЕРЕМИН, Н.СИРИВЛЯ. **Всероссийский кураж**

67 АНДРЕЙ ТИТОВ. **Работа над ошибками**

ПОВТОРНЫЙ КИНОСЕАНС

70 ТАТЬЯНА ДОБЕР, АЛЕКСАНДР АЛЕКСЕЕВ. **Шаг в свет**

АСПЕКТ

ЗОНА МЕРЦАНИЯ

73 МАРИНА БЕССОНОВА. **История искусства XX века — одна или много?**

74 ВАЛЕРИЙ ТУРЧИН. **Протоавангард**

74 ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ. **История как машина времени**

76 АЛЛА МИТРОФАНОВА. **Рабочие модели современного творчества**

76 ДМИТРИЙ ПРИГОВ. **Без названия**

77 НАТАЛЬЯ ТАМРУЧИ. **Зона повышенного риска**

78 ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА. **Живешь только дважды**

КОЛЛЕКЦИЯ «ИК»

80 Н.БАБУРИНА. **Звездный час киноплаката**

КИНОКАЛЕНДАРЬ

81 **1896 — 1910**

84 АНДРЕ ГОДРО. **Театральность, нарративность и «трюковость»**

АНТОЛОГИЯ

КИРА МУРАТОВА

90 КИРА МУРАТОВА: **«Искусство родилось из запретов, стыда и страха»**

99 СЕРГЕЙ ПОПОВ: **«Кинематограф — это сама ее сущность»**

104 ГЕННАДИЙ КАРЮК: **«Она научила меня снимать»**

107 ОЛЕГ КАРАВАЙЧУК. **Порядок нот**

ПЕРСОНАЛИИ

ПЕДРО АЛЬМОДОВАР.
113 От «Б» до «Я»
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ.
127 «Кика» или «Андреа»?

ИСТОРИЯ ФИЛЬМА

ЮРИЙ САКОВ.
134 «Сеча в коммунальной квартире»

ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ

ЧАРЛЗ БУКОВСКИ.
146 Голливуд

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

СИМОНА СИНЬОРЕ.
157 Ностальгия теперь не та

NON STOP

ДМИТРИЙ БЫКОВ.
166 Власть коммунальная
И.ЛИКИНСКАЯ.
167 Плоды смысла на ниве «страстей»
Г.ЕЛИСЕЕВ.
169 Игра — раскрытая суть вещей
Н.ЦЫРКУН.
170 Вспомни Кэри Гранта
АНДРЕЙ ШЕМЯКИН.
171 Дом для посторонних
НИНА ЦЫРКУН.
172 Пария вселенной, или Антипрометей
СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ.
173 Два мира — два детства

175 ФИЛЬМОГРАФИЯ
176 SUMMARY

© Журнал «Искусство кино», 1995

«La nostalgie n'est plus ce qu'elle etait» par Simone Signoret
© Editions du Seuil. 1976. Спонсор публикации — «TV-6 Москва»

Charles Bukowski. Hollywood. Black Sparrow press, Santa Rosa, 1989.
© 1989 by Charles Bukowski.

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Александрова Н.В.
Алиева С.Ш.
Галаган С.В.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Захарова И.В.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сириля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Компьютерная верстка — **Потапов И.П.**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79
Сдано в набор 27.02.95
Подп. к печати 27.03.95
Формат бумаги 70x100 1/16
Бумага офсетная N 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная.
Печ. л. 11,75,
усл. печ. л. 15,27, уч. изд. л. 17,75

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 167
АО «Рекламфильм»
Москва, Полихо, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

ЮРИЙ АРАБОВ

Осторожно, двери закрываются

1

В вагоне было душно. Я возвращался в Москву на верхней полке плацкартного вагона и пытался заснуть, но слух против моей воли ловил бесконечный разговор снизу, который вели две старухи, примерно одного возраста, довольно сдобные и не впавшие еще в расслабленное состояние ума. В толстые стекла стучала октябрьская непогода. Вагон скрипел и раскачивался на стыках рельсов. В таком вагоне закроешь глаза и кажется, что летишь или падаешь в провал без дна. Так, наверное, чувствует себя душа, отлетая после земного пути к Богу, а он раскачивает ее в своих руках, — то отпустит, то опять подхватит.

— ... купила со стариком домик в Пошехонье. Комната и кухня. Огород — четыре сотки. Но нам хватает. У нас все свое. И картошка, и кабачки...

— Кабачки...

Вторая старуха почти засыпала. Поэтому, чтобы поддержать разговор, лишь повторяла реплики первой.

— Домик на болоте. С непривычки кости ломит. Поясницу... Но мы каждый день Бога благодарим, что вырвались оттуда!

Вторая старуха сонно кивнула, будто точно знала откуда. Я не знал и начал более внимательно вслушиваться в вечернюю речь.

— Квартиру там оставили трехкомнатную. Ковры! Там все дома — с коврами. И у нас были. Соседи плакали, когда мы уезжали. И мы со стариком плакали.

— Зачем? — спросила собеседница. — Квартиру бросили...

— Из-за внучки! Они же насильничают! У нас-то, у русских, кровной мести нету, мы все им прощаем! Вот они и пользуются.

— Так уже все и насильничают? — подал я голос с верхней полки, подал недоверчиво, потому что в душе — интернационалист и также, в некотором смысле, пацифист с мистическим оттенком.

— Не все, — рассудительно ответила рассказчица, — У нас за год три случая было. А внучке моей, Машеньке, пятнадцать исполнилось. Уже за ней увивались местные, проходу не давали... Вот мы и уехали. Да как не уехать-то? — сказала она с надрывом. — Когда с десяти лет все вооружены!

Вторая старуха сонно кивнула, то ли соглашаясь, то ли для того, чтобы не заснуть.

— Мы никогда раньше не считали, кто русский, а кто чеченец. Но как наши-то солдаты ушли оттуда, когда Дудаев к власти пришел, так все мальчишки и вооружились нашим оружием. От горшка — два вершка, а автомат висит. Дулом по мостовой бьет. И ведь мало что изнасилуют, еще наиздеваются, замучают совсем...

Новая статья Юрия Арабова — своеобразное завершение его публицистической трилогии (см. «Искусство кино», 1992, № 8; 1994, № 5), посвященной судьбам интеллигенции в постперестроечной России. Публикуя эту, может быть, самую спорную из трех работу нашего постоянного автора, мы осознаем, что принадлежим скорее к «литературной цивилизации», которую Арабов подвергает безжалостной критике, нежели к его прямым единомышленникам, полагающим, что с «всечеловеком» Ф.М.Достоевского, «как с графом Дракулой, можно говорить только одним способом — осиновым колом».

Очевидно, что спорить с Арабовым следует все же по законам «литературной цивилизации», не прибегая к таким испытанным средствам, как осиновый кол. Важнее обнародовать и обсудить его точку зрения, нежели утаивать и заколачивать ее в угоду дурно понятым «классовым» интересам. — *Прим. ред.*

— Это когда было? — прервал я ее монолог. Прервал оттого, что неприятен стал ее национализм. Вернее то, что я по своему интеллигентскому сознанию принял за национализм.

— Что?..

— Когда вы уехали оттуда?

— Два года назад.

— Да... — сказал я. — Два года... Зря вы это... Там все скоро утрясется.

— Ничего не утрясется! — заявила моя собеседница с величайшей убежденностью. — Ничего никогда не утрясется! Все заводы и фабрики стоят. В магазинах — пусто. Все проклинают Дудаева и живут или своим подсобным хозяйством, или грабежом. А этот бандит только нефть качает, а денежки в свой карман прячет. Вот скажите мне, для чего это сделано? Зачем он это допустил?!

— Кто? — зачем-то спросил я, хотя сразу понял, о ком именно идет речь.

— Да Ельцин, Ельцин! — вскричала старуха. — Почему он его в тюрьму не посадил? Почему им свободу разрешил?

— Демократия, — проворчал я сквозь зубы. — Нельзя...

Но проворчал миролюбиво. Сразу стало скучно. Потому что разговор сворачивал в *уканное* русло: что Ельцин ничего не делает, власть не применяет, только с Колем пьет, а с Клинтоном закусывает.

— Вы еще об них узнаете, — сказала мне моя собеседница. — Попомните мое слово. Они забыть о себе не дадут... Слава тебе Господи, — и она истово перекрестилась, — вырвались оттуда. У нас здесь все есть. Нам ничего больше не надо. Только вот от болота, на котором наш домик, кости болят...

Я лег на подушку и закрыл глаза. За окном стоял густой неподвижный мрак, время от времени прорезаемый резким светом железнодорожных фонарей. Заснуть, конечно же, не смог и всю ночь вполуха слышал разговор о том же, — об автоматах, свисающих со спин подростков, о богатом убранстве чеченских домов и о том, как чеченцы говорят, что будто бы именно они сделали из русского — *человека*. Из рассказа старухи уже получалось, что чеченец — старший наш брат, а русский — младший, некий недоумок, вечно находящийся на побегушках у своего кавказского соседа.

Наконец, ко второй половине ночи я сумел стряхнуть с себя «шовинистическую пропаганду» и благополучно прикорнул на часок, провалился к Богу, где нет ни автоматов, ни ковров, где нету несчастных беженцев.

Через полтора месяца началась война.

2

Первую группу наших пленных показало, кажется, НТВ. Потом эта пленка перекочевала на российское телевидение. Тот, кто интересовался новой кавказской войной, мог, на мой взгляд, больше ничего не смотреть. По этому короткому материалу все стало ясно. Исчерпывающе ясно. И по поводу ближайших перспектив этой новой войны, и по поводу нашего ближайшего прошлого.

Перед камерой сидели не солдаты. Не мужчины вообще. А например, литераторы, поэты. Чеховский Треплев, предположим, который обличает сытый мир официального искусства и вот-вот сорвется в истерику. Рыдающий от своего бессилия Грушницкий. Князь Мышкин перед эпилептическим припадком.

Они затравленно озирались. Губы дрожали. Голос срывался. Только один парень, старше остальных, был, кажется, ко всему равнодушен. Он знал, на что шел.

Рядом с поверженной, опрокинутой (до начала настоящих военных действий) армией суетились народные депутаты, которые теперь исполняли роли солдатских матерей. Утешали. Обещали донести до общественности всю правду о бесчеловечной войне, предполагая, тем самым, что войны бывают человечными, домашними. Уже позднее, из этого же благородного чувства, из этих же возвышенных устремлений родилось обращение «Джохар Мусаевич» без фамилии (о генерале Дудаеве), обращение теплое, дружественное, домашнее. И «президент» — по отношению к Ельцину, к одному из двух в России людей, кто, собственно, и разрешил депутатскому корпусу существовать. Просто «президент» — и этим все сказано. Человека уже нет, осталась лишь должность. С Дудаевым же наоборот — есть человек, смелый, обаятельный и дружелюбный, которого не грех называть по имени и отчеству.

Мне очень тяжело об этом писать. Более того, могу сказать с большой степенью вероятности, что если бы я попал в чеченский плен,

то вел бы себя даже не как Грушницкий перед дуэлью, а как В.И.Ленин в Горках, то есть, был бы в полнейшей прострации. Но все-таки, все-таки... Не кажется ли вам, что в воздухе витает что-то до боли знакомое, родное? Что-то такое, что уже было, что мы уже проходили, но по своему российскому разгильдяйству засунули в такой дальний угол памяти, что ничем и не вытянешь наружу, ни пером литератора, ни штыком солдата, ни пламенной речью очередного нардепа?

Слышится, носится в воздухе чей-то прищептывающий голосок: «Мы — антипатриоты! Мы — антипатриоты!» Если Россия победит в этой войне, то выиграет только правительство, не способное защищать интересы трудящихся. А если оно проиграет, то, наоборот, выиграет дело трудящихся всех стран...» Ба! Как писали в XIX веке. Неужто это? Не верю, как говаривал Станиславский. Но, вместе с тем, ужасно похоже. То же выступление русской армии куда-то за пределы российских рубежей. (Кажется, Чечня в нашем сознании никогда не была русской.) Те же поражения и неуклюжие действия (в нашем случае, как я сказал раньше, поражение началось, собственно, до начала военных действий). Та же деморализация солдат. Тот же — большевистский настрой «большой прессы», безоговорочно осуждающей правительство и почти поддерживающей чеченскую сторону (один «Джохар Мусаевич» чего стоит).

Что это? Русско-японская война? Цусима? Порт-Артур? Или проще и кровавее — 1914 год? Похоже? Похоже. Только ситуация дана менее масштабно, в миниатюре. Окраинная периферийная война, мало ли у нас было таких войн? И интеллигенция ведет себя не совсем так. Посмотрите подшивки старых газет: образованный слой общества не спешил, например, в бункер Вильгельма, а шел в больницы, лазареты, устраивал благотворительные аукционы в пользу русского воинства, собирая пожертвования... В бункер же Вильгельма шли большевики.

Но вместе с тем, и много общего: та же непоследовательная противоречивая политика правительства, те же горячие головы, которые ищут не кропотливой «столыпинской» работы над реформами, а победоносной войны, которая все оправдает и спишет. Неустойчивость демократических институтов. Почти свободная пресса. Промышленность, собирающаяся «идти на подъем» и отброшенная войной в яму еще более глубокую... Все это есть сегодня у нас. Все это (или почти все) было и в 1914 году. И большевики. Сегодня последняя тенденция получила свое завершение, когда гайдаровцы и ампиловцы встретились на Пушкинской площади. Нет, мы ушли значительно дальше 1914 года.

И есть еще одно. Это «одно» — определенная культурная закавыка, один почти религиозный вопрос, многое объясняющий в наших сегодняшних настроениях, внутреннем дезертирстве «большой прессы» и демократического образованного слоя. Я постепенно вырулю к этой теме, но прежде коснусь другого аспекта нынешней кровопролитной войны. Этот аспект покажется многим странным и даже кощунственным. Я буду писать о фарсовом, глубоко комическом характере того, что происходит сейчас перед нашими глазами.

3

Война эта началась с анекдота, с ситуации, по сути, смешной до чрезвычайности. Наше лирическое сознание, одурманенное политикой и русской литературой XIX века, пропустило этот смех, вернее, приняло его за «чувства добрые», которые, естественно, пробуждены лирой: несколько народных депутатов предложили себя заложниками Дудаеву. Произошло это до начала полномасштабных военных действий, когда к генералу попали в плен несколько наших наемников, — их «боевой» дух я и описал в предыдущей главке. Думаю, что «Джохар Мусаевич» едва ли подавил на своем обаятельном лице изумление. Изумление и не дало ему принять агнцев-депутатов (а один из них — кандидат в президентское кресло, ему, во всяком случае, так кажется) в качестве жертвы на заклание. Изумление же подвигло благородного генерала попросить агнцев покинуть жертвенник, потому что даже кавказский разбойник предпочтет делать шашлык из барана, а не из нардепа.

Ужасно пишу, не правда ли? Цинично, абсолютно негуманитарно. Но я попрошу перенести вас эту ситуацию, ну, положим в Америку. Скажем, перед вторжением в США на Гаити группа народных депутатов, пардон, сенаторов-демократов предлагает себя гаитянскому диктатору в качестве заложников. Пред-

ставляете лицо этого диктатора? Или перед вторжением США в Панаму несколько лучших сенаторов (ум, совесть и честь эпохи) просят генерала Норьегу задержать их в качестве заложников и, может быть, даже убить, если понадобится. Если американская армия захватит Норьегу в плен. Если это не смешно, то что тогда случилось с нашим чувством юмора?

Честно говоря, мой личный интерес к кавказской авантюре возник именно после этого эпизода. Я стал внимательно вглядываться в лицо войны. Вал разрушающего смеха, который оставляет после себя хаос и руины, возрастал. Что может быть нелепее стариков-аксакалов, которые пляшут на центральной площади Грозного под дулами вооруженных мальчишек? А когда я увидел жену Дудаева Аллу, мне вообще захотелось жить и любить.

Алла, оказывается, поэтесса и живописец. Она пишет чистую лирику: стихи о первой любви, о первой листве на мокрых ветках, о весенней грозе в начале мая, о природе, о небе (и естественно, о хлебе, ибо другой рифмы измученное поэтическое сознание подобрать не в состоянии). Пишет, глядя на площадь из дворца, на которой горячие юноши разряжают автоматы в небо.

Еще Алла рисует. Генерал Дудаев на фоне гор. Дудаев с цветущей весенней веткой. Дудаев в папахе... Говорят, что войны начинаются тогда, когда клубок противоречий превышает «критическую массу». Я скажу по-другому: войны начинаются тогда, когда наворот пошлости начинает превышать человеческое разумение.

Тогда-то и становится понятно, что генерал со своей супругой-поэтессой, фигуры глубоко комические, чаплиновские. Генерал вообще работает под Чаплина в роли Великого Диктатора: те же усики, те же живые глаза, тоже неумение улыбаться и гражданская провинциальная шляпа, не умещающаяся уже ни в каком жанре. Кровь — оборотная сторона этого чаплиновского героя, оборотная сторона смеха вообще.

Смех в этой страшной войне нарастает, делаясь совершенно нездешним и диким. Армия окапывается у Грозного, готовясь к длительной осаде. (?) (Это при соотношении сил 100 к 1.) Наша доблестная авиация производит «точечные» удары с воздуха, которые сводят город на нет. Почему? Потому что *нету карт*. Министр Грачев издевается над теми, кто хочет ввести в город бронетехнику. После этих слов он эту бронетехнику и *вводит*. Из двадцати бронемашин гибнут *семнадцать*! От чьей руки? От руки «вооруженного народа», как говорят народные депутаты и вторит им «большая пресса». Таким образом «вооруженный народ» оказывается профессиональнее обученной армии. Разве это не абсурд, не смех сумасшедшего?

Смех, да еще какой. Только в этом смехе никто не разбирается, все принимают его «всерьез», отчего хаос делается уже всеобъемлющим, тотальным. Министр Грачев становится все больше похож на Чичикова, торгующего мертвыми душами. Народные депутаты оказываются с Дудаевым в одном бункере. Выходят из дворца «время от времени на улицу», возмущаются количеством неубранных трупов российских солдат. Требуют эти труппы убрать, похоронить. Почти сразу после этих заявлений фракция Госдумы выдвигает одного из депутатов на Нобелевскую премию мира. А трупы так и не похоронены, некому хоронить...

Коли началось с абсурда, абсурдом и закончится, это уж точно. Например, таким: после отставки Ельцина, на которого спишут все провалы, Дудаева (то есть «Джохар Мусаевича») пригласят в Москву на переговоры и встретят как национального героя, отстоявшего перед лицом агрессора демократию, свободу и независимость гордого народа.

О качестве финального куска этой войны можно спорить. Одно, на мой взгляд, бесспорно: Чечни в прежнем виде не будет. Восстановить ее вряд ли удастся. Под боком у России окажется уже не «независимое государство», а остатки рассеянного озлобившегося народа, сродни палестинскому, который будет нам беспорядочно мстить. И в конце концов сам устанет, иссушится от одной мести. Но могло ли быть по-другому? Могли бы мы избежать этой неумелой каши? Я бы попробовал ее избежать хотя бы потому, чтобы не слышать стонов нашей доблестной интеллигенции, которая привыкла посыпать голову пеплом.

Но прежде чем ответить на этот вопрос, прежде чем наметить «другой путь», я бы хотел сказать несколько слов о нашем культурном сознании, которое в очередной раз «прокололось» на освещении событий этой войны. Прокололось, кажется, по-крупному, навсегда. И это — уже колокол, после которого только — небытие.

4

Мир «чеченской республики», где не работают предприятия, но все живут «хорошо», мир, безусловно, карнавальный, вывернутый. Никому из серьезных политиков не приходит в голову защищать, например, баскских сепаратистов, курдов, провинцию Квебек, которая требует отделения от Канады, палестинцев, Ирландскую республиканскую армию, черных националистов, сербов, хорватов, мусульман Боснии... Продолжить список? Мне кажется, что хватит. Потому заграница и молчала в первые недели новой Кавказской войны. И только сейчас, усилиями нашей доблестной интеллигенции, «раскачалась», начала «проявлять озабоченность». Причин для озабоченности больше чем достаточно. Озабоченности, например, тем, что у территории, которая называет себя государством (Россия), есть много оружия, но нет, оказывается, армии. Нет карт собственной страны. Нет желания, умения и решительности отстаивать свою целостность, потому и стрельба ведется по мирным жителям, а не по «вооруженным формированиям». Нет мужества. Духа нет... А что есть? Есть истерика и борьба за власть. Которая, если бы в нас присутствовала логика, вообще нам «не нужна», ибо продолжение власти — война, например, за целостность государства. Это значит, насилие или в ограниченных или в неограниченных масштабах... Здесь мы вступаем в какой-то заколдованный круг.

Почему? Почему все у нас так странно получается? Нелогично, неадекватно? Кажется, что наше единственное призвание в общественном смысле — постоянно сажать «алюминевые огурцы на брезентовом поле». Или, выражаясь проще, путать Божий дар с яичницей.

Тут дело, конечно, в сознании. В том типе цивилизации, которую академик Панченко назвал «литературной» и которая не имеет никакого отношения к цивилизации реальной, к тем формам цивилизации, которые утвердились в Европе и Америке в XX веке.

Это, конечно, тема для пространного исследования. Не обладая подобными возможностями, я, тем не менее, попробую кратко определить, наметить, обрисовать две культурные химеры, два клубящихся призрака, один из которых — на Западе — благополучно рухнул и сгорел в середине века, второй же — в России — процветает и здравствует по сей день.

Оба наших близнеца, а в чем-то и антипода родились примерно в одно и то же время, в конце XIX века. Даже страны, их породившие, были чем-то похожи, спаяны столетними культурными связями. Одного из призраков подробно представлять не надо. Это — *сверхчеловек* Фридриха Ницше. Родившийся из чернил, сифилиса и бессмертного порыва человеческой души к горнему, он просуществовал какое-то время на бумаге, потом воплотился в сниженном и опошленном виде в идеологии фашистской Германии и был благополучно раздавлен Союзными армиями весной 45-го.

Другой призрак оказался более живучим, гигантским и неутолимым в своих глобальных амбициях. Я слышу его тяжелые шаги, вижу возвышенное чело, которое близорукие глаза могут даже принять за чело Христа. Ослепительное, правда, несколько искусственное сияние исходит от его одежд и напоминает неверный блеск новогодних шутих.

Знакомьтесь: российский *всечеловек*!

О дате рождения его можно спорить. Отцом его был не только Федор Михайлович Достоевский, который сделал предположение о «всемирной отзывчивости русского народа», но и сам Александр Сергеевич со своим «Памятником», с «чувствами добрыми» и прочими интерпретациями советской средней школы (ведь мы Пушкина знаем по средней школе и ни по чему более). Обо все этом, о странном противоречивом становлении нашей интеллигенции, об идеологии российского «образованного слоя» я писал ранее и повторяться не буду. Сейчас — об основных чертах *всечеловека*, его, так сказать, отличительных свойствах, которые разнят нашу национальную химеру с химерой, например, того же Ницше.

Прежде всего, *всечеловек* на деле ни за что не отвечает. Именно потому что он — «всемирно отзывчив». То есть, как писал Блок, «нам внятно все». Мы с равной степенью убежденности судим и о «германском гении» (видимо, потому что «русский немцу задал перцу»), и о королях, и о капусте, потому что это все «наше», родное (особенно, последнее). Как говаривал Иван Карамазов, каждый камешек в Европе нам родной... Это, конечно, ужасно чувствительно и красиво. В литературном смысле. Где-то в том же контексте прячется и другая легендарная фраза: «В Англии русский — англичанин, в Германии — немец, во Франции — француз». Но если мы есть *всё*,

значит, мы и отвечаем за все. Все грехи мира мы берем, так сказать, на свои плечи. На практике это означает, например, следующее: если армия «грешит», ее надо распустить, а военачальников уволить. (Не улучшить армию, не обучить... Военной реформой у нас не занимался, кажется, никто.)

Таким образом, мы можем определить нашего *всечеловека* как совесть. (Есть такой популярный товарный знак.) Причем совесть не отдельной семьи, дома, страны, наконец... Нет, совесть мира в целом. Потому что нам «внятно все». А уж тем более все, что происходит в «коридорах власти». Это вообще — плесень. Об этой власти и писать не следовало, если бы за эту работу сносно не платили... Лично меня от этих амбиций берет оторопь. Можно назвать их ювенильными, подростковыми, но масштаб! Масштаб притязаний! Что там провинциальный серый *сверхчеловек* Фридриха Ницше! Сосунок и поплавок, не знающий «подводной жизни». Ведь этот недоумок-сверхчеловек отвечал, прежде всего, *за самого себя*. Мы же отвечаем *за других, за всех сразу*.

Наша безответственность, рождается именно из этих притязаний на *всё*. За себя же самого, за свою жизнь *всечеловек* не отвечает. В доме *всечеловека* могут быть мыши, клопы, тараканы, но с ними борьбы вестись не будет. Не оттого, что средства химической защиты слишком дороги. А потому, что эти мыши и клопы по идеологии *всечеловека* лишь частные проявления «абсолютного зла». Оно, зло, более полно воплощено, ну, например, в конкретном политике, находящемся в данный момент на вершине власти. Нужно прежде всего победить именно это «зло», а мыши и клопы исчезнут после сего автоматически.

Но проходит год за годом, век за веком. Меняются монархи, генсеки и президенты. Возраст самого *всечеловека* перевалил за сотню лет... А клопы остаются. А мыши бегают. А тараканы гнездятся.

Вторая важная черта нашего героя, российского *всечеловека*, находится в тесной связи с первой. Это — неспособность к созидательной практической работе. То есть если наверху вдруг окажется очередной кровавый тиран типа кавказца Сталина, то мы здесь кое-что можем — Магнитку построить или бомбу у американцев украсть. Но если нет такого тирана наверху, если и туда вдруг проникают мучающиеся и ошибающиеся люди, гуманитарное наше сознание берет абсолютный верх, те, немногие, кто может еще работать, уезжают за границу, а внутри нашего отечества начинает царствовать «нравственный закон», «категорический императив», «моральные соображения». Ведь вспомните недалекое прошлое, когда в той же Чечне еще не пролилась в больших масштабах кровь, а движение наших войск к границам непокорной провинции было уже объявлено *внеморальным*. Объявлено демократами, в то время, как Запад молчал. В этом и разнится позиция Запада и наших *всечеловеков*. Запад протестует сегодня против чеченской операции, потому что она топорно исполнена, не отвечает «стандартам» современных войн, когда победу решают компьютеры и расчет, а не тельняшка, разорванная на груди. Интеллигенция же наша выдвинула сразу тезис морали (Е.Гайдар), а уж потом, позднее стала обвинять правительство в «неумении».

А ведь интеллигенция и российский *всечеловек*, скрывающийся за ее спинами, могли бы дать пример всему миру. Времени за эти десять лет перестройки было достаточно. *Всечеловек* мог бы провести ту же военную реформу. И нам бы не пришлось сейчас прибегать к «точечным ударам», сметающим все на своем пути. *Всечеловек* мог бы хоть как-то смягчить удар шоковой терапии. На худой конец, хоть объяснить деморализованному народу ее необходимость. И нам бы не пришлось сейчас пенять на инертность «населения». *Всечеловек* мог бы воспрепятствовать повышению тех же таможенных пошлин на импортные товары, которые душат Москву и Ленинград. Но нет. Это в, общем-то, неинтересно. Зачем это делать? Ведь запретишь это повышение, проведешь военную реформу, зашьешь раны от шоковой терапии, и глядишь... правительство уцелеет! Президента переизберут на второй срок! А ведь он даже... говорить складно не умеет! Не интеллигент. Разве можно такого терпеть?

Сие нашему *всечеловеку* — как острый нож. Ему нужно пространство, нужна власть, нужны перемены. А когда они, эти перемены, наконец, произойдут, то следует отойти в сторону, снять с себя ответственность, откреститься, отмазаться. И в полный голос заговорить о морали.

А «инертное население», так называемый простой народ, будет в это время торговать на рынках, вертеться, комбинировать... и жить!

Жить нормальной жизнью. Когда я гляжу на старушек, что торгуют у станций метро всякой всячиной, то вдруг понимаю, что не готовы к самостоятельной независимой жизни отнюдь не они. Они-то готовы, они себя прокормят!

Не готов, прежде всего, *всечеловек*. Не готова прежде всего интеллигенция. Поэтому она и сбивается в кучу партий и парламентов — здесь легче уйти от персональной ответственности, легче рассуждать о морали в стране, где уже лет восемьдесят, строго говоря, господствует не мораль, а бесконечные ее подмены. И не в последнюю очередь в этом виноват стройный хор, рассуждающий о чем угодно, только не о себе лично, занимающийся чем угодно, только не повседневной, «мелкой», практической работой.

Почему так, зачем? Темный ли рок над нами, толстый ли Карлсон пролетел или вражеская пуля просвистела? Да и на что ополчается автор этих строк? На «чувства добрые»? На высокие идеалы русской литературы? На святое, единственное, что у нас осталось? Разве не чудится за этими идеалами светлый образ Того, «кто прошел две тысячи лет назад по пыльным дорогам Палестины»? Даже коммунизм и тот является «советской формой христианства», как кричал однажды депутат бывшего советского парламента... Нет, отвечу я, Светлый образ не чудится. И никакие «советские формы христианства» и другие заморочки российского *всечеловека* христианством, в строгом смысле, не являются. Не только оттого, что интеллигенция наша почти сплошь атеистична (пусть и в церкви иногда ходит, это — легче, чем быть с Христом ежедневно, «здесь и сейчас»). Тут более глубокая проблема, о которой подробно я писать не дерзаю. Но она столь важна, важнее, по-видимому, многих других, что не сказать о ней несколько слов я не могу.

Всечеловек и его странная идеология («за все в ответе», даже «за того парня», как говорили в советское время) появились у нас только из-за того, что высокий идеал христианства не был приспособлен к требованиям цивилизации. Точнее, цивилизация провалилась в России оттого, что культура была очень высокой, слишком высокой и ни в одной из точек она с цивилизацией «не совпадала». Исключение здесь, пожалуй, только культура и быт русского крестьянства, где повседневность была пропитана христианством. Это не исключало, конечно, грабежи, пьянку и прочие эксцессы. Но ось у колеса была. И оно хоть скрипело, да ехало.

Распад русского крестьянства, его быта (точнее, культуры-цивилизации, которую оно представляло) начался с ростом больших городов, промышленности, завода-фабрики... Тут особую роль, конечно, сыграл Петр Великий. Большевики в своей политике лишь подытожили этот распад, сведя в могилу тех, кто был по-настоящему культурен. (То есть, в моей терминологии, тех, у кого христианство пропитывало ежедневный быт).

А что же наш брат, интеллигент? Наш брат, честно говоря, оплошал в очередной раз. Не нашлось практически ни одного художника, который бы понял, что высокий идеал христианства в своей православной оболочке очень слабо приспособлен к городской цивилизации.

Требовалась особенная духовная работа по «приспособлению» христианства к паровому котлу, автомобилю, самолету. Была бы подобная работа снижением христианского идеала? В определенном смысле, да. На Западе она началась в эпоху Реформации. Собственно, диссидентство Кальвина и Лютера совершенно не интересно, как и их борьба против Римского папы. Интересно другое — путем неявных подмен они провозгласили в своей идеологии возможность построения Царства Божьего в этом мире, на этой земле, тобою, мной, всеми нами. Явно это не сформулировано нигде. Однако подспудно подобная возможность прослеживается, например, в протестантской теории благодати, в вопросе о том, кто больше угоден Богу — богатый или нищий? Кто хорошо работает, кто богат, у кого хорошо идет дело (плюс добродетельность, плюс борьба со злом), тот и угоден, что здесь голову ломать? Этот тип героя воплощен, ну, например, в Робинзоне Крузо, который построил свой Рай на голой земле, на необитаемом острове вопреки всему, вопреки лишениям, которыми наградила его судьба... От этого подобный герой крайне ответственен. Его мир — не мироздание вообще, а мир жены, детей, индивидуального дома, который он и поддерживает (домашний атлант) собственными плечами.

У нас — не то. У нас в этом мире счастья нет. Есть покой и воля, но при отсутствии первого слагаемого, два остальных, на мой взгляд, теряют всякий смысл.

Да, мы можем сказать, что протестантизм есть снижение, даже, по сути, опошление учения Христа. Православие, безусловно, ближе к Богу, если понимать буквально слова Христа, сказавшего: «Мое царство — не от мира сего». Но что же нам делать с *этим* царством? С нашим сегодняшним днем? Вопрос, согласитесь, не праздный. И в житейском, и в религиозном смысле. Увлеченные поисками абсолютной истины, стремясь не замутнить учение Христа, мы трагически прозевали сегодняшний день, мы стали позорно безответственны за себя самих.

Православие, конечно, исполняло и исполняет свой высокий долг. Разграбленное и униженное, замороченное и почти уничтоженное прежней властью, оно, тем не менее, много потеряв, Христа в себе сохранило. Случись обратное, я, думаю, высекал бы эти строки в какой-нибудь каменоломне.

Если можно так выразиться, западная христианская идея (католическая и протестантская) построена на том, что церковь сама идет в народ, вторгается, не спрашивая, в быт повседневности. Выражение Бродского о том, что «если б здесь не делали детей, то пастор бы крестил автомобили», — не только шутка. Пастор уже их крестит, поскольку с виду «бездушный механизм» становится физическим продолжением тела человека. У нас направленность движения противоположная: не церковь идет к человеку, а человек сам по своей доброй воле идет в церковь, переходит мост через речушку, взбирается на холм, на котором церковь стоит, поднимается по ступенькам... Какая из этих практик «лучше»? В духовном смысле, вторая — православная: она дает человеку абсолютную свободу выбора. В практическом смысле — первая, западная: она постоянно направляет обывателя через своих миссионеров в «культурное русло». Что же делать нам? Нужна какая-то важная духовная работа, чтобы церковь наша сама бы «спустилась» со своей горы к простому человеку, к обывателю. И с ней бы двинулась к нему интеллигенция. Чтобы к российским солдатам, погибающим в окопах Грозного, пришли бы священники, артисты, сестры милосердия... Чтобы мы им посылали подарки, пожертвования, им, несчастным сыновьям нашим. Чтобы мы думали не только о чеченской стороне, о светоче свободы Джохаре Мусаевиче, который будет проклят собственным же народом в ближайшее время, но подумали бы о своих солдатах, которые и гибнут сейчас оттого, что мы что-то важное проспали, проговорили в кулуарах, промотали на презентациях, прозевали на многочисленных пресс-конференциях. И вообще, ответьте мне, пожалуйста, как можно устраивать сейчас все эти обжиралов-ки-презентации, когда люди гибнут? Почему бы не отправить ребятам в окопы ту же икру, лососину?

Впрочем, что я говорю? Мне становится стыдно. Я ведь обращаюсь сейчас к нашему *всечеловеку* как к обычному смертному, как к человеку вообще. Но проблема в том и состоит, что *всечеловек* человеком не является. С ним, как с графом Дракулой, можно говорить только одним способом — осиновым колом.

5

Несколько лет назад, рассуждая о метафизических источниках августовского переворота 1991 года, я писал[1] о том, что меня удивила метаморфоза Ельцина в первые недели после его (нашей) победы над ГКЧП. Я писал о замутнении черт его лица, о странной тусклости их... Здесь причина не только в усталости. Я тогда высказал одно предположение, которое сейчас (во всяком случае для меня) совершенно подтвердилось. Инспираторами действий любого государственного лица являются не только силы высшие, горние, но и силы подземные, то, в частности, инфернальное существо, которого гениальный Даниил Андреев назвал Демоном государственности.

Слом нашей истории в августе 91-го имел, по этой теории, метафизические причины — прежний российский Демон государственности (коммунистический) был умерщвлен, и на его место заступил новый, чье далекое подобие запечатлено нынче в российском государственном гербе. Напомню, что функции у Демона государственности не только «темные». Он, прежде всего, сохраняет в нашем физическом слое бытие народа, которое охраняет путем порождения в умах людей «государствен-

[1] См. «Искусство кино», 1992, № 8.

ного комплекса». Беда только состоит в том, что этот «государственный комплекс» напрямую связан с насилием, с насилием более или менее явным над теми, кто предпочитает государству любую из форм анархии. Демоны государственности есть практически в любой из стран мира (вернее, *под* любой из стран). Демоны эти агрессивны сплошь, однако одни демоны «умнее», их существа более открыты инспирациям из миров светлых, другие демоны совершенно «замкнуты» и агрессивны.

Кого шокируют эти строки, тот пусть примет их за поэтические фантазии и обобщения. Так оно и есть на самом деле. Я ведь говорю о «государственном комплексе», о «государственной логике», о которой писал, в частности, Макиавелли. Особенность же августа 1991 года состояла не только в том, что один российский демон заменился в подземных слоях на другого, но, в частности, в том, что вместо одного появился целый выводок довольно мерзких созданий — один подлез под Украину, второй — под Беларусь. Третий же... Вам уже ясно, куда я клоню. Подобный демон появился у окраинного мусульманского народа, не озабоченного, кажется, ничем, за исключением собственной независимости. Странно, чем народ меньше, тем больше притязаний, больше горячности. Горячность же народа Чечни объяснялась еще и погромом со стороны России в Первой кавказской войне, и погромом со стороны своего же горца Сталина, который выдавал себя за истинно русского, даже сверхрусского человека, не являясь, на самом деле, ни первым, ни вторым.

Я согласен с мнением А.И.Солженицына, что горцев надо «отпускать», амбиции их не должны распространяться на всю необъятную Россию, их «объем» следует ограничить их же собственной территорией. Дело, повторяю, не только в амбициях кавказских народов, но и в нашей российской вине перед ними.

Но это соображение, так сказать, гуманитарное, поэтическое, литературное. «Государственная логика» и вдохновитель ее — Демон государственности рифмами не интересуется, прозу не читает, в программе «Намедни» не участвует. Его цель одна — перегрызть горло сопернику, иначе народ, который он охраняет, подвергнется физическому исчезновению в нашем материальном слое. Демон государственности, собственно говоря, сторожевой пес любого народа. Но бывает и так, что в иных случаях пес начинает кусать самого хозяина, если хозяин слишком беспечен, если он более «поэт», чем гражданин.

Чеченская авантюра, безусловно, родилась именно из этого источника. Сейчас, когда российский Жругр (имя нашего демона) подбирается в подземных слоях к своему хилому, но чрезвычайно амбициозному чеченскому сопернику, чтобы выпить его кровь и пожрать сердце, становится ясно: войну затеяли не несколько активных людей, снующих вокруг да около Президента, их логика понятна — они кормились и будут кормиться из миски ВПК, который они хотят распространить на всю страну. Нет, сам Ельцин, все больше раскрывающийся влиянию «государственного комплекса идей» и их инфернальному инспиратору, дал «добро» на проведение этой военной акции, которая не имеет успеха не потому, что она «несправедлива» (она совершенно справедлива с государственной точки зрения), а потому, что армия деморализована «поэтами» в масках народных депутатов и пламенных публицистов, военная реформа, столь необходимая армии, не проведена, и приходится воевать по старому принципу — заваливания противника собственными трупами. Но самое худшее, что это кровопролитие обнаружило в стране дырку в социальной структуре общества: слоя обывателей (может быть, того самого «среднего класса», о котором много говорят и для которого хаос, идущий в частности, из Чечни, — нож острый, угроза кошельку и жизни) у нас пока *нет*. Вместо него, с одной стороны, — «поэты», видящие в Дудаеве романтика, «своего», с другой стороны — люмпены, живущие по принципу: делайте что угодно, только нас не трогайте.

Последствия этой «дырки» будут самые замечательные, поскольку она не только в «социальной структуре», но прежде всего — в головах, в сознании, в культурных традициях, против которых слаб любой танк.

Все явственнее слышится чей-то знакомый голос: «Осторожно, двери закрываются! Следующая станция...» В самом деле, какова она, это долгожданная следующая станция?

Когда эта статья будет опубликована, очертания «следующей станции» будут видны яснее, чем сейчас. Из сегодняшнего дня я могу сказать только о вещах более или менее очевидных.

Война будет вестись до победы. Ельцин, без-

условно, понимает, что капитуляция, к которой его призывает «совестливый» российский *всечеловек*, есть конец не только собственной политической карьеры, но и всего периода демократических преобразований, начавшихся в 1985 году. Беда только состоит в том, что и в случае взятия Грозного, даже в случае ареста Дудаева эти реформы не скоро уже «опомнятся»: гигантские деньги улетят в трубу, а пролитая кровь будет «вопить» через глотку либеральных публицистов. Мишень по фамилии Ельцин этой массированной атаки, по-видимому, не выдержит. Он уйдет под град насмешек и оскорблений, чтобы потом, через множество лет занять в российском пантеоне вместе с М.С.Горбачевым, подобающее им вдвоем место.

Террора, которого опасаются защитники наших прав, Ельцин не начнет. Собственно, отсутствием этого террора, хотя бы против компартии (она должна быть безусловно запрещена), хотя бы против номенклатуры (ее надо было после августа 91-го ограничить в правах), и объясняются сбои в реформаторской деятельности Ельцина и его правительства.

Сейчас это правительство валят уже и демократы при помощи войны только для того, чтобы самим занять освободившиеся места. И думают, что займут!.. Вот это уже — полное ослепление. После ухода Ельцина выяснится следующая странная вещь, не многие ее поймут, и никто в ней не признается; демократов терпели не вопреки Ельцину а *благодаря* ему. Без него большинство фигур, распираемых нынче чувством собственной значимости, потеряют в глазах общества всякий вес. Осев в заграничных университетах, они еще будут слышны некоторое время, но ответственности за происшедшее в «свободной России» никто из них на себя не возьмет.

На ближайших выборах нас, на мой взгляд, ожидает парадокс: из молодых перспективных политиков типа нижегородца Немцова к власти не будет допущен никто. И будущий российский президент по фамилии В.В.Жириновский будет уже восприниматься, как *меньшее* из зол. При нем Россия, наконец, развеселится по-настоящему. Хаос в первое время его правления намного превысит «демократические» реформы. Однако за спиной Жириновского может оказаться зародыш российского среднего класса, просмотренный демократами и игнорируемый коммунистами. Если Жириновский сартикулирует в своей политике его притязания, то, несмотря на свою эксцентричность, может оказаться небесполезным для российского будущего. Вариант же более мрачный — прямой ставленник ВПК в кресле российского президента. А это значит — очереди, карточки, советская распределительная система и довольно быстрое удушение свободы слова. Но фашизма, о котором все сейчас говорят, страна, на мой взгляд, избежит и при первом, и при втором варианте развития.

Однако, несмотря на неблагоприятные прогнозы, я остаюсь мистическим детерминистом. Я совершенно уверен, что возможный всплеск реакции будет временным, локальным, недолговечным. Я уверен, что, несмотря на жертвы, к которым этот «всплеск» может привести, Россия в ближайшее историческое время войдет в демократический мир. Но уверен я также и в том, что «сбои» нашего сознания никакое время не преодолеет, что химера *всечеловека*, отвечающего за весь мир, но только не за самого себя, должна быть побеждена.

Что интеллигенция (это станет ее последним, быть может, творческим актом) сможет, наконец, приспособить высокий идеал христианства к повседневности. Это «приспособление» выразится, в частности, в простых лапидарных формулах:

Прежде чем спасать мир, нужно спасти самого себя.

Нужно не только лечить других, но и лечиться самому.

Сила не во всех случаях порождает насилие, а часто локализует, останавливает его.

Русской «воли» на свете нет, потому что «воля» порождает хаос. А вот счастье должно быть, счастье необходимо. Красота не спасет мир. Скорее наоборот: мир спасет красоту...

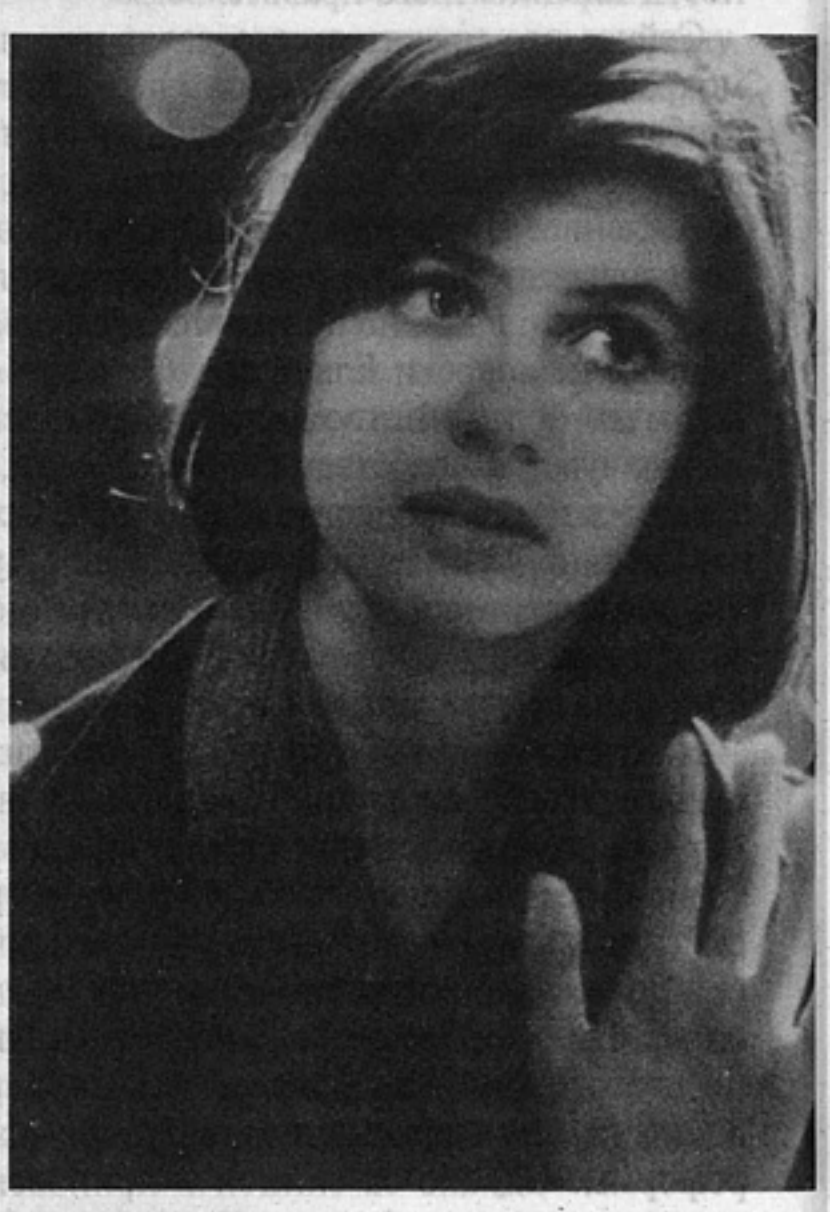
Покуда мы не осмыслим законы цивилизации, в которую со скрипом вступаем, все будет повторяться опять и опять: и диктатуры, и смуты, и демократии. И наши волосы на голове, по выражению М.Мамардашвили, будут расти вовнутрь.

В этой ситуации остается уповать лишь на волю Божию. Что я, в окончании своей работы, и делаю.

КШИШТОФ КЕСЬЛЁВСКИЙ. «ТРИ ЦВЕТА»

«Три цвета. Синий».
Жюли — Жюльетт Бинош

«Три цвета. Белый».
Доминик — Жюли Дельпи



«Три цвета. Красный».
Валентина — Ирен Жакоб

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Континентальное кино

Все три французских фильма Кесьлёвского начинаются с кульминации историй — истории жизни. Но эти кульминации — автокатастрофа в «Синем», бракоразводное заседание суда в «Белом», дорожное происшествие в «Красном», вбирающие, помимо прочего, мнимую окончательность финалов (или неокончательность любого финала), — лишь повод к непредвиденному, хотя, кажется, и предопределенному развитию сюжета. Эти кульминации — завязки дальнейших событий — выталкивают героев из их обыденных зависимостей. А наше восприятие — из привычной психологической пристройки к происходящему на экране.

«Синий» — самый строгий, стильный фильм трилогии. В нем нет ничего лишнего. Возможно, в нем вообще ничего нет, кроме лица Жюльетт Бинош. Это лицо — «философия существования» картины. Ее пластический, идейный смысл.

Все прочее значимо постольку, поскольку запечатлевается на нервном, нежном лице интеллектуалки, богемной подружки, соратницы и эскейпистки. Оно вплывает в бесхитростный прозрачный «Синий», увлекая за собой зрителей, завороженных одним лишь движущимся портретом «женщины-ребенка и женщины-вамп»[1].

Лицо, застывшее в стерильном, остекленевшем холоде пустынных больничных коридоров после попытки самоубийства. Сосредоточенное, отчужденное лицо в респектабельном, холодном, опустевшем доме. И в новой квартире, где хоронится Жюли (так зовут героиню Бинош) и куда из прошлого, из детской, с того света допущены, как талисман в гробницу, только синие стекляшки люстры. Непроницаемое, вызывающе самоуглубленное лицо Жюли, одиноко сидящей в кафе за чашкой кофе, почему-то заставляет вспомнить тоненьких, сомкнувших губы одиночек, согревающихся за рюмкой абсента на картинах голубого Пикассо.

Цвет свободы — холодный синий.

Но искусство Кесьлёвского не революционно.

Социально-эстетические смыслы в «Синем» (знаменитый композитор гибнет, не успев закончить кантату, заказанную к долгожданному событию — объединению Европы) режиссер переключает в экзистенциальное пространство. Тему социального как эротического (нищий поляк-импотент отвергнут женой-француженкой, но обретает силу, став преуспевающим бизнесменом, то есть полноценным социальным телом) Кесьлёвский транспонирует в пародийно-жанровый регистр. А братское воссоединение незнакомых людей, спасенных пассажиров потонувшего парома, в «Красном», оплачено трагическим изоляционизмом главного героя.

Страх жизни — тошнота, вызванная смертоносными таблетками, сменяется у героини Бинош экзистенциальной Тошнотой — бесстрашием перед смертью. Выбрав для своей героини жизнь как небытие (она осталась жить, чтобы исчезнуть, замести следы, продать дом, перевести деньги на счет умершего, уничтожить ноты мужа), Кесьлёвский с Песевичем вознаграждают ее убийственной — спасительной сюжетной подножкой. Жюли узнает, что у мужа была любовница, которая ждет ребенка. Теперь можно и назад, в начало. Оставить дом еще не родив-

---

«ТРИ ЦВЕТА. СИНИЙ» («TROIS COULERS. BLEU»)
Авторы сценария Кшиштоф Песевич, Кшиштоф Кесьлёвский. Режиссер Кшиштоф Кесьлёвский. Оператор Славомир Идзяк. Художник Клод Ленуар. Композитор Збигнев Прейснер. В ролях: Жюльетт Бинош, Бенуа Режан, Флоранс Пернель. Производство: MK 2 Productions SA, CED Productions, France 3 Cinema (Франция); CAB Productions (Швейцария); TOR Production (Польша); при участии Canal Plus/ Centre National de la Cinematographie. 1993.

[1] Шепотинник П. Жидкие кристаллы. — «Искусство кино», 1994, № 6.

шемуся мальчику, найти обрывки нотных записей, сочинить финал к недописанной кантате.

Смерть и воскрешение героини «Синего» — ее освобождение от приговоренности к свободе — сопровождается ритмическим аккомпанементом повторяющихся кадров: тело Жюли врезается в упругий ультрамарин бассейна, как в бездну, погружается в толщу воды — в «море слез», очищающих ее от воспоминаний и одновременно укрепляющих саму физиологическую возможность выплыть на поверхность, пристать к берегу. Научиться жить, плакать и любить.

Так ребенок-эмбрион, которому предназначено имя отца и которого мы видим плавающим в водах материнского лона на экране сканнера, должен стать телеологическим разрешением этой, если пересказывать, банальной истории.

Особенность киноповествования Кесьлёвского — воронка сюжета, сдавленного в тиски надличных сил, — разрежает фактурную плоть в «Синем» до почти невесомой сгущенной напряженности. Остроумно сплетает фабульные линии в «Белом» — самом «польском» фильме и очень «французском» — по изяществу режиссерской пластики. (Поляк, ставший импотентом в Париже, — чересчур, может быть, интимная социальная тема, чтобы трактовать ее без юмора, с надрывом или символически.) Наконец, в «Красном» камерная неоднозначность фильмов Кесьлёвского лишается своей самодостаточности, приобретая (отчасти благодаря литературному психологизму и участию Трентиньяна) буржуазный лоск Большого европейского кино.

Не случайно первый фильм снят в Париже, второй — в основном в Польше, а третий — в Швейцарии.

Пафос Кесьлёвского — тяга к единению. Французский проект режиссера-поляка начинается, как уже говорилось, с фильма, в котором гибнет композитор, не доживший до праздника объединения Европы. Пафос Кесьлевского — путь к единению индивидуального опыта как «частного случая» со всеобщим, пренебрегающим условностями границ.

Двойной посыл Кесьлёвского, чувствователя и рационалиста, — в его апологии железного сценария, внятно рассказанной истории и одновременно — в слабости к собственным, как бы невольным обмолвкам, повторяющимся из фильм в фильм.

Повторы Кесьлёвского (сгорбленные, бредущие по дороге старухи в последних четырех фильмах, начиная с «Двойной жизни Вероники»; звенящая хрупкость прозрачных стеклянных предметов, на которых регулярно замирает взгляд камеры, Дворец правосудия, появляющийся в «Синем», «Белом», «Красном») — не столько улавливание знаков «чистой реальности», сколько вариации мотивов, указывающих на продолжительность, непрерывность режиссерского мышления. Своего рода визуального легато, соединяющего старых — молодых, родных — чужих, жизнь — смерть, одиночество и сообщительность.

Кесьлёвского не манит «страсть к разрывам».

Музыка, исполняемая в «Двойной жизни Вероники», перетекает в «Синий», где слышится обрывок текста, который произносит герой из «Белого» (его мы не видим), когда Жюли случайно заглянула не в ту дверь во Дворце правосудия. В «Белом» мелькнет этот же кадр с Бинош, но снятый с другой точки, изнутри другой истории. Наконец, в «Красном» режиссер собирает, сохраняет на память наших старых знакомцев, героев своего последнего «сериала», вызволив их из небытия — из прошлых фильмов, из морской пучины, где они должны были погибнуть, но остались живы. В такой композиционной вольтовой дуге — прежде всего, конечно, классическое завершение целого, последний завиток конструкции. Но еще и кода музыкальной формы. И даже — режис-

«Три цвета. Синий».
Жюли — Жюльетт Бинош

сура выхода актеров после представления на поклоны зрителям, хитроумно оправданная, казалось бы, только сюжетной стяжкой. А поверх нее — стремление наладить контакты совсем иного толка, упорядочить далекие, необязательные и неформальные, сближения. Стремление, которое подвигло в свое время Кесьлёвского на «Декалог».

Герой рассказа Чехова «Студент», возвращаясь промозглым весенним вечером домой, остановился погреться у костра и, разговорившись с деревенскими бабами, вспомнил историю Петра. «...Очевидно, то, о чем он только что рассказал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам, и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям... Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

В «Двойной жизни Вероники» история двух девочек, родившихся одномоментно в Польше и Франции, похожих друг на друга как две капли и чувствующих на расстоянии присутствие друг друга («дотронулся до одного конца, как дрогнул другой»), встроена в бытийную структуру притчи о преображениях единой неделимой сущности. Здесь балерина, сломав ногу, превращается в кукольном спектакле в бабочку. А двойная жизнь Вероники, развоплощенной в две кукольные фигурки, становится сюжетом сказки, сочиненной режиссером-кукольником, возлюбленным героини фильма. Круг замкнулся. Точно так же мелодраматическая сюжетная схема в «Синем» является по существу лишь рамкой главного сюжета — пребывания героини Бинош в «пограничной зоне».

Кесьлёвский прокладывает коммуникации, раскидывает свою network между настоящим-прошлым-будущим, между разными точками в пространстве, между текущей реальностью и реальностью, остраненной в записи — запечатленном времени. Похороны погибшей семьи «проходят» в доме Жюли на видеопленке. Взгляд ее матери, утратившей память, вперен в телевизионную картинку. Через фотографии, выставленные в телепередаче, Жюли случайно прикасается к тайной жизни своего мужа.

Начав и завершив трилогию внезапной катастрофой, Кесьлёвский финал каждого из фильмов освещает надеждой. Не утопической и не иллюзорной. Моралистический гуманизм режиссера-неоклассика избегает и ловушек романтизма, и выспренних соблазнов «метафизического кино». При том, что его простые до загадочности фильмы открыты небытовому ходу времени. Сообразуются с просчитанной, выверенной по метрономе, но вместе с тем ощущаемой, как озарение, логикой непрерывающихся жизненных циклов. И смыслов.

КШИШТОФ КЕСЬЛЁВСКИЙ, КШИШТОФ ПЕСЕВИЧ

Три цвета. Синий

ФРАГМЕНТЫ

[...]

Больница. Ночь

Жюли встает с кровати; движения у нее еще неуверенные. Вынимает из стоящей на столе вазы букет (очень красивый, из синих цветов), взвешивает вазу на руке: она довольно тяжелая. Выходит из палаты. Ночь, в коридорах пусто. Виден свет в комнате медсестер и поворот коридора за полосой света. Жюли, слегка прихрамывая, проходит мимо, замечает медсестру, склонившуюся над подносом с лекарствами. Сворачивает за угол, минует туалет; там другой коридор, заканчивающийся окном. Жюли приближается к окну, с трудом (на ней гипсовый корсет) размахивается и бросает вазу в окно. Грохот, звон бьющегося стекла. Жюли прячется в туалете. Через неплотно закрытую дверь наблюдает за пробегающей мимо медсестрой. Выходит из туалета и входит в комнату медсестер. Осматривается, находит шкафчик с лекарствами. Шкафчик заперт. Жюли озирается, замечает рядом с подносом маленький ключ. Конечно, это ключ от шкафчика. Жюли открывает шкафчик, берет флакон со снотворным, отсыпает из него

полную горсть таблеток. Теперь она уже не спешит. Запирает шкафчик и кладет ключ на место. Слышит торопливые шаги медсестры. Отступает к двери. Медсестра вбегает в комнату; она взволнована и не замечает Жюли. Хватает телефонную трубку, набирает номер. Говорит чуточку громче обычного.

М е д с е с т р а. Позвоните в полицию, месье Лерой. Кто-то разбил окно в коридоре на втором этаже. И немедленно...

Жюли, воспользовавшись волнением медсестры, выскальзывает через полуоткрытую дверь. Возвращается в палату. Ложится в постель. Какое-то время прислушивается к доносящимся из коридора шагам и голосам. Потом распрямляет слегка вспотевшую ладонь. Медленно подносит ее к губам. Нам уже кажется, что сейчас Жюли проглотит все таблетки, но она внезапно сжимает руку. Тянется к звонку. Появляется медсестра. Все еще взволнованная, останавливается на пороге.

Ж ю л и. Подойдите.

Медсестра подходит. Жюли показывает ей горку таблеток на ладони.

Ж ю л и. Я взяла... Но не сумела. Не могу.

Медсестра осторожно, одну за другой, забирает таблетки. Жюли не смотрит на нее. Через минуту открывает глаза.

Ж ю л и. Я разбила окно в коридоре.

М е д с е с т р а. Не беда. Вставят новое.

Ж ю л и. Простите.

Медсестра идет к двери, открывает ее. Поворачивается к Жюли.

М е д с е с т р а. Я оставлю дверь открытой.

Жюли кивает, но, когда медсестра уходит, встает и тихонько закрывает дверь. Возвращается в кровать, утыкается головой в подушку. Плечи ее вздрагивают: мы понимаем, что она плачет. Звонит стоящий на столике телефон. Жюли не реагирует. После нескольких звонков телефон умолкает. Жюли горько плачет.

[...]

Больница. День

Жюли лежит на террасе в удобном шезлонге. Дверь в ее комнату открыта. Терраса довольно большая, разделенная высокими перегородками из синего стекла. Жюли, отложив книгу, которую читала (издательства «Лаффонт»), смотрит куда-то вперед. Луч солнца, пробившись через синее стекло, падает на ее лицо. Жюли закрывает глаза. В этот момент раздается громкая музыка. Она звучит несколько секунд, но как только Жюли, почувствовав на себе чей-то взгляд, открывает глаза, смолкает. Высунувшись из-за перегородки и наклонив голову, на Жюли смотрит немолодая, хорошо одетая женщина. Когда она дружески заговаривает с Жюли, та ее узнает. Это журналистка.

Ж у р н а л и с т к а. Добрый день...

Ж ю л и. Добрый день.

Ж у р н а л и с т к а. Я знаю, вы не хотели меня видеть...

Ж ю л и. Да.

Журналистка усмехается.

Ж у р н а л и с т к а. Я могу войти?

Ж ю л и. Нет.

Журналистка явно была готова к такому приему.

Ж у р н а л и с т к а. Это издательство...

Жюли смотрит на книгу, которую читала и на которую теперь указывает журналистка.

Ж ю л и. «Лаффонт»...

Ж у р н а л и с т к а. «Лаффонт». Они предлагают вам написать книгу «Моя жизнь с Патриком». Я знаю, вы не станете этого делать. Даже если вам пообещают миллионы.

Ж ю л и. Не стану.

Ж у р н а л и с т к а. Мне поручили у вас спросить.

Ж ю л и. Вы спросили.

Встает, закрывает книгу. Журналистка останавливает ее.

Ж у р н а л и с т к а. Жюли, я пришла не для того, чтобы взять у вас интервью.

Ж ю л и. А для чего?

Ж у р н а л и с т к а. Я пишу о вашем муже для «Мира музыки». О нашем разговоре упоминать не собираюсь. Но одну вещь хотела бы узнать...

Ж ю л и. Какую именно?

Ж у р н а л и с т к а. В каком состоянии кантата в честь объединения Европы?

Жюли с минуту разглядывает журналистку.

Ж ю л и. Ее нет.

Ж у р н а л и с т к а. Вы изменились. Резкая, неприветливая... Раньше вы такой не были.

Ж ю л и. Возможно...

Ж у р н а л и с т к а. Что случилось?

Ж ю л и. Вы не знаете? Мы попали в автомобильную катастрофу. У меня погибла дочь. И муж.

Жюли поворачивается и, сунув под мышку книгу и плед, идет к дверям своей палаты. Журналистка подносит к глазам маленький фотоаппарат. Щелчок. Жюли закрывает за собой дверь.

Консерватория, кабинет ректора. День.

Оливье опустошает ящики письменного стола. Все бумаги, письма, документы складывает в папку. С минуту колеблется, не присоединить ли к ним найденные в глубине ящика фотографии? На них мы мельком видим мужчину лет сорока (Патрик) и молодую девушку (Сандрин). Решившись, Оливье кладет фотографии в разбухшую папку.

[...]

В доме Жюли. Сумерки

В синеватом свете кончающегося дня Жюли со вздохом открывает сумочку. Достает сложенный вчетверо листок нотной бумаги. Разворачивает его. Внимательно изучает партитуру: взгляд ее скользит по нотам сверху вниз и снова возвращается к первой строке. Слышны громкие отчетливые звуки рояля, каждый из которых соответствует той ноте, на которую в данный момент смотрит Жюли. Это фрагмент кантаты. Жюли поднимает глаза, но музыка продолжает звучать; возможно, инструментовка даже усложняется. Жюли видит свой палец возле подпирающего крышку рояля колышка. Медленно приближает к колышку палец, затем так же медленно его толкает. Колышек скользит по гладкой поверхности, и крышка с грохотом падает. Музыка обрывается. Дыхание Жюли учащается. Сложив листок, она прячет его в сумку. Зажигает лампу, подходит к окну; упершись рукой во фрамугу, смотрит на улицу.

За окном сад, старые деревья в сгущающихся сумерках, аллейка и где-то вдалеке — Париж. Наезд камеры: Жюли исчезает из кадра, теперь мы видим только пейзаж за окном. Парк на наших глазах постепенно темнеет. Наступает ночь. В стекле появляется отражение освещенного лампой лица Жюли. Одновременно начинает звучать музыка — та же, что несколько минут назад. Жюли закрывает глаза.

[...]

Квартира переписчицы нот. День

Комната завалена партитурами, рулонами нотной бумаги и старинными гравюрами, которые, судя по всему, Переписчица собирает: их очень много.

П е р е п и с ч и ц а. Я не успела начать. Разложила работу в тот день...

Жюли приходит ей на выручку.

Ж ю л и. В день моего отъезда?

П е р е п и с ч и ц а. Да. А потом решила подождать вас.

Ж ю л и. Правильно решили.

Переписчица достает несколько листов большого формата. Разворачивает их. Партитура испещрена поправками, сделанными синим фломастером. Переписчица указывает на эти синие значки.

П е р е п и с ч и ц а. Много исправлений...

Ж ю л и. Не больше обычного.

Переписчица протягивает партитуру Жюли — видно, что она неохотно с ней расстается.

П е р е п и с ч и ц а. Это потрясающе.

Жюли слегка улыбается. Кивает: возможно. Сворачивает партитуру в рулон.

Ж ю л и. Что слышно? Дал о себе знать?

П е р е п и с ч и ц а. Нет. Вообще-то... я привыкла к мысли, что буду одна.

Жюли собирается уходить с рулоном нот под мышкой.

Ж ю л и. Вернется. Как правило, они возвращаются.

Переписчице внезапно что-то приходит в голову. Она останавливает Жюли.

П е р е п и с ч и ц а. Вы не встретились?

Ж ю л и. С кем?

П е р е п и с ч и ц а. Она здесь была... ушла прямо перед вашим приходом. Мадам Годри из «Мира музыки». Я думала, вы столкнетесь у лифта.

Ж ю л и. Нет...

Подходит к окну и выглядывает на улицу, но не замечает ничего заслуживающего внимания. Видит свою машину и разноцветные зонтики кафе. Обычное уличное движение. Журналистки не видно.

П е р е п и с ч и ц а. Она хотела поговорить со мной о моей работе, но по ходу дела я поняла, что ее интересует совсем другое.

Ж ю л и. Это?

Указывает на рулон нот. Переписчица кивком подтверждает: да.

Ж ю л и. Вы ей сказали?

Переписчица отрицательно качает головой.

П е р е п и с ч и ц а. Это вещь деликатная.

Ж ю л и. Спасибо. Не знаю, увидимся ли мы еще...

Протягивает Переписчице руку. Та подает свою, улыбается.

П е р е п и с ч и ц а. Не будем зарекаться.

Лестница в доме переписчицы нот. День

Жюли с рулоном нот в руке бежит вниз по лестнице. На площадке между этажами смотрит в окно: что-то снаружи привлекло ее внимание. Рабочие тащат контейнеры к фырчащему посреди двора мусоровозу.

Двор. День

Жюли подбегает к мусорщику, волокущему пластмассовый контейнер. В последнюю минуту, когда контейнер уже в машине, бросает в него ноты. Мусорщик удивленно улыбается и нажимает на рычаг. Мусор вместе с партитурой исчезает в чреве машины. Жюли с минуту стоит, глядя, как мусоровоз с неприятным хрустом перемалывает содержимое контейнера.

Улица перед домом переписчицы. День

Жюли подходит к своей машине и замечает сидящую в кафе журналистку, которая улыбается Жюли так, словно ее и ждала. Жюли колеблется, открывает и закрывает дверцу машины. Подходит к улыбающейся журналистке, здоровается с ней, но не садится.

Ж у р н а л и с т к а. Забавное совпадение, правда?

Ж ю л и. Забавное.

Оглядывается. Она уверена, что журналистка не могла видеть, как она бросила ноты в машину, которая вывозит мусор.

Ж у р н а л и с т к а. Я так и думала, что вы сюда придете. Когда вышла и увидела вашу машину, убедилась, что у меня неплохая интуиция.

Жюли кивает, отдавая должное то ли ее уму, то ли проницательности.

Ж ю л и. Вас не интересуют ни интервью, ни книга.

Ж у р н а л и с т к а. Угадали.

Ж ю л и. А что?

Ж у р н а л и с т к а. Если подарите мне полчаса, я вам все объясню.

Ж ю л и. Не подарю.

Быстро встает, намереваясь уйти, но голос журналистки ее останавливает.

Ж у р н а л и с т к а. Шрам.

Ж ю л и. Что?

Ж у р н а л и с т к а. У него на бедре был шрам.

Ж ю л и. Откуда вы знаете?

Ж у р н а л и с т к а. Пожертвуете мне минутку?

Ж ю л и. Откуда вы знаете?!

Ж у р н а л и с т к а. Не волнуйтесь, мы с ним играли в песочек. Потом я много о нем читала, потом писала. Ничего больше.

Ж ю л и. Что вы хотите узнать?

Ж у р н а л и с т к а. Как случилось, что способный молодой человек превратился в человека выдающегося?

Ж ю л и. Ни много ни мало...

Ж у р н а л и с т к а. Я знаю, что вы организовали ему жизнь. Платили его налоги и составляли контракты. Ему не приходилось думать о сроках, билетах и встречах. Завещание это подтверждает. Вы унаследовали все.

Ж ю л и. Вы неплохо осведомлены.

Ж у р н а л и с т к а. Да. Я беседовала со многими людьми. В том числе и с Оливье.

Ж ю л и. С Оливье?

Ж у р н а л и с т к а. С Оливье. Я заметила, что ему очень приятно говорить о вас. Он долго работал с вашим мужем и знает. Сказал, что вы были хорошей парой. А вы — спокойная теплая женщина...

Жюли молчит, отводит взгляд. Журналистка наклоняется к ней.

Ж у р н а л и с т к а. Вы любили друг друга?

Ж ю л и. Да, очень.

Ж у р н а л и с т к а. И этого было достаточно? Любви?

Ж ю л и. Видимо, да...

Журналистка внимательно смотрит на Жюли.

Ж у р н а л и с т к а. А если честно, я хочу знать, писали ли вы музыку Патрика?

Жюли ни секунды не колеблется.

Ж ю л и. Нет.

[...]

Улица вблизи дома Оливье. День

Жюли выходит из метро. Уверенным быстрым шагом пересекает площадь, проверяет название улицы на табличке и почти бежит по тротуару, поглядывая на возрастающие номера домов. Улица плавно поворачивает. Жюли, что-то увидев, останавливается. Из дома на противоположной стороне выходит Оливье. Он не замечает Жюли. Подходит к машине, вытаскивает из-за щеток какие-то рекламные объявления, бросает на землю. Жюли, стоя на краю тротуара, прикладывает руки ко рту.

Ж ю л и. Оливье! О-л-и-в-ь-е!

Оливье не слышит: мимо едут автомобили, с воем проносится пожарная машина. Жюли бежит к Оливье. Их разделяет около сотни метров. Оливье садится в машину, захлопывает дверцу. Пристегивается. Заводит двигатель и медленно, задним ходом, выезжает с забитой автостоянки. Жюли осталось пробежать еще двадцать метров, она ускоряет шаг. На бегу снова кричит.

Ж ю л и. Оливье!

Оливье, естественно, не слышит, окна машины закрыты. Какой-то автомобиль едет по его полосе, поэтому он вынужден на минуту остановиться, а когда трогается, Жюли его догоняет. Тяжело дыша, изо всех сил колотит по заднему стеклу, по багажнику. Оливье, услышав стук, резко тормозит. Жюли падает на остановившуюся машину: теперь она полулежит на багажнике. Оливье выходит, помогает ей встать. Жюли выпрямляется: ничего не случилось, она только запыхалась от бега.

О л и в ь е. Я вас не заметил... простите.

Ж ю л и. Вы не должны этого делать.

О л и в ь е. Я вас не видел...

Жюли резко его перебивает.

Ж ю л и. Я не о машине. О концерте. Вы собираетесь завершить концерт Патрика.

О л и в ь е. Я решил попробовать... Хотите поговорить спокойно?

Ж ю л и. Я хочу, чтобы вы отказались. Это будет не то...

Отворачивается, пряча слезы. Оливье протягивает ей платок. Жюли беспомощно берет платок и прикладывает к глазам.

О л и в ь е. Я вам скажу, почему согласился попробовать. Только попробовать — не знаю, сумею ли. Это был единственный способ... так я подумал... единственный способ заставить вас чего-то захотеть. Или не захотеть. Чего угодно. Чтобы вы бежали. Чтобы плакали. Чтобы догоняли мою машину.

Жюли отрывает платок от глаз, смотрит на Оливье со злостью.

Ж ю л и. Это нечестно.

О л и в ь е. Согласен. Но вы не оставили мне выбора.

Жюли несколько раз медленно кивает: это правда.

О л и в ь е. Хотите посмотреть, что я сделал? Я уже начал.

Ж ю л и. Да.

[...]

Туалет ресторана. День

В просторном туалете возле одного из зеркал Жюли с сигаретой во рту. Ждет. Сабрина выходит из кабинки, и только тут Жюли замечает, что она на последних месяцах беременности. Сабрина ополаскивает под краном руки, отряхивает, не подходя к сушилке, направляется к двери.

Ж ю л и. Минуточку.

Сабрина, удивившись, останавливается.

С а б р и н а. Да?

Жюли, глядя Сабрине в глаза, подзывает ее пальцем, и та, все еще удивленная, делает несколько шагов в сторону Жюли.

С а б р и н а. Да?..

Ж ю л и. Вы были любовницей моего мужа.

Сабрина внимательно смотрит на Жюли; теперь она ее узнала.

С а б р и н а *(усмехается)*. Да.

Сабрина говорит это так просто, что напряжение между ними исчезает.

Ж ю л и. Я об этом не знала. Только сейчас...

С а б р и н а. Жаль. Теперь вы будете его и меня ненавидеть.

Ж ю л и. Не знаю...

С а б р и н а. Будете.

Жюли смотрит вниз на большой живот Сабрины. Сабрина, чувствуя ее взгляд, кладет руку на живот.

Ж ю л и. Это его?..

С а б р и н а. Да. Но он не знал. Я сама узнала только после несчастного случая... Я никогда не хотела ребенка, но так уж получилось. Теперь хочу.

В этот момент в туалет входит женщина средних лет. Жюли и Сабрина умолкают, не двигаясь с места. Из кабинки доносятся приглушенные звуки. Сабрина заговорщически улыбается Жюли, и та волей-неволей тоже улыбается. Женщина спускает воду, выходит из кабинки, моет руки. Минуту стоит под жужжащей сушилкой и уходит.

С а б р и н а. У вас есть сигарета?

Жюли достает пачку сигарет, протягивает Сабрине. Кивком указывает на живот.

Ж ю л и. Не вредно?

Сабрина мягко улыбается и закуривает.

С а б р и н а. Хотите знать, когда и где он со мной спал? Как часто?

Ж ю л и. Нет...

С а б р и н а. Вам интересно, любил ли он меня?

Ж ю л и. Да. Именно это я и хотела спросить. Но сейчас уже незачем. Я знаю, что это так.

С а б р и н а. Да. Это так.

Жюли идет к двери. Сабрина ее останавливает.

С а б р и н а. Жюли...

Жюли смотрит на нее.

С а б р и н а. Будете меня ненавидеть?

Жюли неопределенно качает головой и, выйдя из туалета, сильно хлопает дверью.

[...]

Квартира Оливье. Ночь

Темно. Раздается звонок в дверь. После второго, долгого звонка дверь открывается. В светлом прямоугольнике Жюли на пороге квартиры Оливье.

О л и в ь е. Входите. Прошу...

Жюли не шевелится.

О л и в ь е. Что-то случилось?

Жюли отрицательно мотает головой, но не двигается с места.

О л и в ь е. Вы с ней виделись?

Ж ю л и. Да.

Оливье ждет, рассчитывая, что Жюли захочет рассказать ему об этой встрече. Жюли, вероятно, ждет, что скажет Оливье по поводу того, о чем она узнала, а он, по-видимому, знал давно. Но ничего такого не происходит.

Ж ю л и. Вы продвинулись вперед?

О л и в ь е. Да.

Ж ю л и. Покажете мне?

О л и в ь е. Покажу...

Жюли входит в квартиру, сбрасывает куртку и идет прямо к роялю, на котором разложены ноты, карандаши, стоит кофе, лежит пачка сигарет. Оливье делает движение, словно предлагая Жюли что-нибудь выпить, но она отрицательно качает головой.

Ж ю л и. Когда-то... вы настаивали, чтобы я взяла у вас папку с бумагами Патрика...

О л и в ь е. А вы не захотели.

Ж ю л и. Не захотела. Если б я ее взяла... Эти фотографии были в папке?

Оливье кивает.

Ж ю л и. Если бы взяла, я бы тогда узнала. Если б сожгла бумаги, не поглядев, не узнала бы никогда.

О л и в ь е. Пожалуй.

Жюли неожиданно улыбается. Закуривает.

Ж ю л и. Может, оно и к лучшему. Сыграете мне? Вашу часть.

Оливье садится к роялю и играет несколько первых нот. Жюли подается вперед, чтобы видеть стоящую на пюпитре партитуру. Оливье протягивает ей ноты.

О л и в ь е. Я все помню.

Ж ю л и. Это верно. Вы всегда все помнили.

Жюли смотрит на густо исписанную партитуру. Мы слышим несколько начальных тактов и вопрос Жюли.

Ж ю л и *(за кадром)*. Это басы?

О л и в ь е *(за кадром)*. Альты.

Ж ю л и *(за кадром)*. Может, еще раз? Сначала...

Музыка обрывается, а мы видим палец Жюли, возвращающийся к началу линейки. Слышим альты; рука Жюли движется по линейкам одновременно с развитием мелодии. Это продолжается, скажем, семь секунд.

О л и в ь е *(за кадром)*. И теперь...

В этот момент палец Жюли доходит до места, где на партитуре начинаются нотные знаки на всех линейках. Мощно вступает оркестр. Звучит красивая могучая музыка. Несколько секунд мы слушаем ее, видя на экране ноты. Потом — лица Жюли и Оливье. Жюли останавливает Оливье.

Ж ю л и. Минутку...

Едва Оливье отрывает пальцы от клавиатуры, звучание оркестра прекращается.

Ж ю л и. А если попробовать легче? Без этих ударов...

Оливье касается клавиш, и вновь начинает звучать оркестр — мелодия становится яснее. Не слышно гула медных. Жюли и Оливье сосредоточенно слушают.

Ж ю л и. А без труб?

Партия труб исчезает.

Ж ю л и. Нет. Одну оставьте.

В оркестре появляется одна труба.

Ж ю л и. Скрипки потише. Sul-ponticello...

Звук скрипок становится более резким.

Ж ю л и. Лучше sul-tasto.

Теперь скрипки звучат великолепно. И вся музыка стала гораздо благороднее, чище. Жюли, слушая, слегка взмахивает рукой, словно дирижируя.

Ж ю л и. Заменим рояль.

О л и в ь е. На что?

Жюли, прислушиваясь, задумывается.

Ж ю л и. На флейту. С буквы «а».

Музыка умолкает, палец Жюли отступает на несколько тактов назад и продолжает движение уже вместе с флейтой как ведущим инструментом. Флейта повторяет мотив, который Жюли и Оливье когда-то слушали в кафе. Сейчас, в оркестре, она звучит тревожно, очень красиво.

Ж ю л и. А теперь... Пауза.

Музыка смолкает.

Ж ю л и. Оливье... слышите? Тишина.

По знаку Жюли снова вступает оркестр. Музыка звучит еще секунд двадцать, затем Оливье перестает играть.

О л и в ь е. Это все, что я сделал.

Ж ю л и. А финал?

О л и в ь е. Не знаю.

Ж ю л и. Была одна страничка...

Оливье просматривает листы партитуры с зелеными нотными знаками, до сих пор лежавшие в стороне. Там, разумеется, никакой странички нет. Жюли понимает, что и не может быть. К переписчице нот эта страница не попадала. Жюли останавливает Оливье.

Ж ю л и. Ее там нет. Она у меня. Я забыла.

Достает из сумки и расправляет сложенный вчетверо листок нотной бумаги.

Ж ю л и. Это контрапункт, тема которого должна была вернуться в финале.

Оливье читает ноты. Улыбается.

О л и в ь е. Ван ден Буденмаер?

Ж ю л и. Вы знаете, как он его любил. Не только музыку. Вся эта трагическая жизнь, предчувствие беды... Патрик хотел напомнить о нем в финале. Сказал мне: это memento. Подумайте, как вставить.

Оливье поднимает глаза. Протягивает листок Жюли. Жюли улыбается, но отрицательно качает головой. Листок остается в руке Оливье.

О л и в ь е. Спасибо.

Жюли становится серьезной.

Ж ю л и. Вы встречаетесь с нашим адвокатом?

О л и в ь е. Время от времени...

Ж ю л и. Не знаете, он продал дом?

О л и в ь е. Не знаю. Вряд ли, иначе бы позвонил мне.

Ж ю л и. Попросите, чтобы пока не продавал.

О л и в ь е. Хорошо...

С любопытством смотрит на Жюли. Жюли машет рукой.

Ж ю л и. Неважно. Если вам удастся все это объединить...

Указывает на партитуры Патрика и Оливье и нотный листок, который Оливье продолжает держать в руке.

Ж ю л и. Покажете мне?

О л и в ь е. Конечно, покажу.

Ж ю л и. Мне бы хотелось посмотреть в спокойной обстановке. У себя дома. Вы ведь знаете, где я живу. Последний этаж.

О л и в ь е. Я вам привезу.

Перевод с польского Ксении Старосельской

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Кесьлёвский смеется

«Белый» фильм Кесьлёвского выделяется не только из трилогии, но из всего позднего творчества режиссера. В нем присутствует юмор — и не только в виде эпизодической бытовой краски или кривой усмешки интеллектуала. Это и не «черный» юмор абсурдизма — хотя оснований для него в «белом» фильме предостаточно. Это — органический польский юмор, связанный с характером главного героя, с самим психофизическим типом, который представляет актер Збигнев Замаховский.

«Три цвета. Белый».
Доминик — Жюли Дельпи,
Кароль — Збигнев Замаховский

В первой же сцене, где мы видим беспомощного, безъязыкого Кароля в парижском Дворце правосудия на бракоразводном процессе, мы ощущаем себя в комедийно сдвинутом мире. Кесьлёвский, обычно аскетичный и морализаторски строгий в своих притчеобразных конструкциях, здесь откровенно смеется. Над своим героем и вместе с ним.

Что никак не мешает грустить и сочувствовать, быть сентиментальным и снисходительным к человеческим слабостям. А также к нравам своей страны на излете шоковой терапии.

«Двойная жизнь Вероники» знаменовала отдаление Кесьлёвского от родной почвы. Меньшая (и, по общему признанию, лучшая) часть фильма разыгрывалась в Польше; большая — дублировала ее во французском масштабе. Равновесие, столь важное в художественном здании, возводимом Кесьлёвским, было нарушено. И на место классической гармонии «Декалога» пришел маньеризм — союз академизма с кичем. Именно так был воспринят многими патетический финал «Синего»; именно этим завораживала и настораживала искусная сделанность этой вещи.

Как и ее вызывающая «элитарность». Не в смысле формы, а в смысле исходной расстановки фигур: речь шла о творческом наследии погибшего композитора, певца единой Европы, автора оратории, написанной к торжественной дате, героя нового культурного истеблишмента, разросшегося в панъевропей-

«ТРИ ЦВЕТА. БЕЛЫЙ» («TROIS COULERS. BLANC»)
Авторы сценария Кшиштоф Песевич, Кшиштоф Кесьлёвский. Режиссер Кшиштоф Кесьлёвский. Оператор Эдвард Клозинский. Художники Галина Добровольская, Клод Ленуар. Композитор Збигнев Прейснер. В ролях: Збигнев Замаховский, Жюли Дельпи, Янош Гайош, Ежи Штур. Производство: MKZ Productions, France 3 Cinema (Франция); CAB Productions (Швейцария); TOR Production (Польша); при участии Canal Plus. 1993.

ских структурах. Кесьлёвский сам все более воспринимался в этом качестве — как беженец с задворок Европы в ее элитарный космополитический «центр». Соответственно, его кинематограф приобретал черты фирменного, обеспеченного рекламой продукта, в котором не может быть ничего случайного и состав эмоциональных калорий выверен до микроскопичности.

«Белый» в сравнении со своим предшественником выглядит почти импровизацией, порой даже несколько неряшливой — как задворки Европы в зимнюю пору. И Париж увиден унылыми глазами эмигранта, в один момент лишенного прописки и — что на Западе играет столь же магическую роль — кредитной карточки. Парижские бомжи, заполонившие постбессоновскую подземку, конечно, поприятнее наших, но тоже оставляют желать... Остроумный отголосок польского романтизма — встреча с соотечественником и тайный язык, по которому они признают друг друга, — та самая мелодия, что у нас проходит за русскую под названием «Утомленное солнце», а на самом деле сочинена польским композитором — о, ирония судьбы! — по фамилии Петербургский и нагружена совсем другим текстом[1].

Как следствие этой случайной встречи, действие фильма перемещается в Польшу — вместе с авиапассажиром и его багажом, в котором спрятан Кароль. Внушительных размеров чемодан немедленно крадут и отвозят на свалку, откуда побитый герой перебирается в предместье Варшавы и начинает там новую жизнь. Насколько мне известно, вся польская часть встретила ярых противников на родине режиссера — по крайней мере, в профессиональных кругах. (Эта ситуация напоминает ту, в которой обычно оказывается Никита Михалков.) И в данном случае со стороны действительно нелегко понять причину раздражения. То ли, по мнению критиков, режиссер непатриотично сгустил краски, впустив в «белый» фильм чересчур много «чернухи». То ли, напротив, слишком добродушно и легкомысленно обрисовал гримасы польского капитализма.

Кому как, а мне вся эта часть кажется не только не фальшивой, но, напротив, очень искренней и натуральной. Режиссер и исполнитель главной роли делают Кароля прежде всего человеком, любящим и страдающим, но не в последнюю очередь — поляком, славянином,

«Три цвета. Белый».
Доминик — Жюли Дельпи,
Кароль — Збигнев Замаховский

авантюристом, даже язычником. Только такому отчаянному анархисту мог прийти в голову столь гротескный способ вернуть любимую женщину. Имитировать смерть, сыграть в «живой труп» — это еще полдела; но сыграть на «буржуазной жилке» и заманить «вдову» (есть суммы, ради которых француженка прикатит даже в Польшу!) — это хорошая шутка.

К сожалению, финал «Белого» ослаблен драматургической недоработкой, обычно не свойственной Кесьлёвскому с Песевичем и объяснимой разве что крайней степенью усталости и осложнившимися отношениями с продюсером Марином Кармицем. По некоторым сведениям, финал предполагался другой и несколько раз менялся — причем самым радикальным образом. Возникает впечатление (быть может, ошибочное), что Кесьлёвский строил картину скорее на эмоциях, на атмосфере, а блестящий сюжетный ход не вел к столь же острой развязке. В конце концов, можно смириться и с наличием трех финалов — как трех цветов.

Финал первый — эротический и, пожалуй, самый логичный. Мотив импотенции героя (ставший формальным поводом для развода и изгнания) в дальнейшем метафорически проходит через всю картину. Кароль, вынужденный по телефону слушать стоны своей жены в объятьях другого, заключает, что есть прямая связь между социальным статусом и сексуальным тонусом, между мужским достоинством в

[1] «Ta ostatnia nedzela...» — «Это последнее воскресенье...».

жизни и в постели. Преуспев в качестве ловкача-бизнесмена, он приобретает и мужскую самодостаточность, в чем может убедиться «вдова» ночью после мнимых похорон. «Покойник» приходит к ней, и апофеоз любовной сцены заканчивается воплем счастья на абсолютно белом полотне экрана. Так закольцовываются все «белые» лейтмотивы этой трагикомической мелодрамы. Ностальгический цвет венчания — с грязноватым оттенком цвет польского межсезонья — ослепительный свет обоюдного оргазма, символизирующего высшую точку Равенства.

Однако если к синей Свободе Кесьлёвский относится всерьез, то белое Равенство может быть трактовано лишь в ключе философской иронии. Не потому ли фильм здесь не кончается и продолжает двигаться в криминально-авантюрном русле?

«Вдову» арестовывают — по причине вскрывшегося недоразумения. Оказывается, согласно отметке в паспорте, она пересекла польскую границу еще до момента смерти супруга, а последующая эксгумация трупа обнаружила явные следы насилия (труп был куплен в морге). На этом можно было бы опять поставить точку, но она оказалась бы не слишком убедительной. Некоторые зрители так и не поняли, какова была здесь роль Кароля. Не исключали, что он целиком подстроил эту «месть».

«Три цвета. Белый».
Доминик — Жюли Дельпи

Третий финал, придуманный Кесьлёвским, эмоционально все расставляет по своим местам. Вопросы к Каролю остаются, но ответы оказываются уже как бы и не важны. Герой, который, согласно плану, должен находиться на пути в Сингапур, предпочитает дежурить под окнами тюрьмы, чтобы лицезреть свою красотку заточенной в этой клетке. Он — официальный «мертвец», человек вне закона; она — осужденная на лишение свободы за мнимое преступление.

Собственно, на этой почве — на почве полного изгойства — только и может быть достигнуто равенство. Потому что, по словам самого Кесьлёвского, количество свободы в мире ограничено, и если ее прибывает в одном месте — значит неизбежно убывает в другом.

В «Двойной жизни Вероники» эта мысль была трактована в экзистенциальном и даже отчасти мистическом ключе. Отличие «белого» фильма — в нем больше действия, меньше метафизики. На этот раз, столкнув Польшу и Францию, Восток и Запад, Кесьлёвский отказался от умозрительных заключений, от религиозной «подводки». И как раз поэтому фильм оказался самым живым во всей трилогии. Он сделан человеком, в котором сохранились чувства. В то же время, сознательно используя элементы киноэстетики «морального беспокойства», «Белый» стал эпитафией для фильмов этого погибшего направления.

Когда появился «Красный», суть творческой коллизии Кесьлёвского обрисовалась во всей полноте. Третий фильм трилогии вновь блистает формальным совершенством и содержит все просчитанные компоненты успеха — художественного, фестивального и даже зрительского. Здесь нет ничего случайного, нет сора и грязи, все отшлифовано и отлакировано — как витрина шикарного женевского магазина. Здесь есть стерильная элегантность, удивительное благородство и напряженность коричневых и кровавых тонов, и еще одно воплощение Вероники — прелестная Ирен Жакоб, на сей раз в образе манекенщицы.

Здесь есть, наконец, катастрофический финал с гибелью парома, среди сотен пассажиров которого спасаются только герои трилогии. Кесьлёвский принимает на себя функцию Бога, демиурга — но только тупые западные рецензенты (впрочем, их было ничтожное меньшинство) могли не усмотреть здесь глубокой иронии и обвинить режиссера в католическом мессианизме.

Проблема на самом деле в другом. Кесьлёвский, как никто в сегодняшнем европейском

кино, овладел всем диапазоном современного киноязыка — от классического аскетизма до постмодернистских игр и манипуляций. Он дает эффектные роли ведущим французским актрисам и кристаллизует европейский life style на стыке элитарного и массового. Раньше его сравнивали с Брессоном; теперь, как ни парадоксально, он стал чем-то напоминать Клода Лелуша, только на несравнимо более высоком витке жанрового эстетизма.

Чем же объяснить тогда, что тщательно спланированная Кармицем акция по завоеванию трех крупнейших фестивалей окончилась провалом? Венецианский «Лев» для «Синего» оказался последним знаком культовости Кесьлёвского. «Белый» получил в Берлине утешительный приз за режиссуру. «Красный» был оставлен в Канне вовсе без наград. Польский журнал «Кино» (устами Ежи Плажевского) разразился гневными филиппиками в адрес «каннских дальтоников» из жюри, как две капли воды похожими на комментарии нашей прессы в связи с неудачей Михалкова. Опять намекалось на франко-американские интриги.

Между тем все проще. Амбициозный план гениального польского маргинала начал в какой-то момент раздражать тот самый киноистеблишмент, создавший культ Кесьлёвского. Плановая траектория проекта (Венеция — Берлин — Канн) чем-то напоминала сдачу гигантской плотины (одна очередь — к Первомаю, другая — к Октябрю). Но главное — в гонке, заданной Кармицем, режиссер оказался зависимым лицом и утратил ту степень личного фанатизма, которая и выделяла его из ряда современных кинотворцов. На первый план вышел механизированный напор продюсерской машины. А машина способна давать сбои.

Но случаются сбои и на ином, человеческом уровне, и это не всегда плохо. Если «Синий» и «Красный» подтверждают реноме Кесьлёвского как блестящего психолога и стилиста, то «Белый» подчеркивает ранимость и уязвимость художника, несущего крест славянства и знающего, что для французов Равенство всегда оставалось, скорее, красивой метафорой. Даже убежденный коммунист и интернационалист Жорж Садуль, как свидетельствуют очевидцы, считал истинным лишь то, что признано в Париже. Так что будь он жив, у Кесьлёвского оказалось бы одним шансом больше попасть в историю.

КШИШТОФ КЕСЬЛЁВСКИЙ,
КШИШТОФ ПЕСЕВИЧ

Три цвета. Белый

ФРАГМЕНТЫ

[...]

Зал во Дворце правосудия. День

Голос судьи вырывает Кароля из задумчивости.

С у д ь я. Имя, фамилия.

Кароль встает. Переводчик, не особенно стараясь, переводит слова судьи.

К а р о л ь. Кароль Кароль.

С у д ь я. Что, что?

К а р о л ь. У меня имя и фамилия одинаковые.

Судья смотрит в бумаги, кивает: правильно.

С у д ь я. И так может быть. Гражданство?

К а р о л ь. Я отказался от польского и хочу... ходатайствую о французском.

Переводчик переводит, не двигаясь с места, и так будет на всем протяжении судебного заседания.

С у д ь я. Профессия?

К а р о л ь. Парикмахер высшей категории. Международный класс. Победы на конкурсах...

Вытаскивает из кармана какие-то бумаги, вероятно, хочет подтвердить свои слова, но судья его останавливает.

С у д ь я. Заявление вашей жены соответствует действительности?

Кароль набирает в грудь воздух, шумно выдыхает. Прячет бумаги. Смотрит на Доминик, которая сидит, не поднимая глаз. Кароль отводит взгляд.

К а р о л ь. Можно так сказать. Но раньше, в Польше, когда мы познакомились, и здесь вначале... Думаю, я удовлетворял жену. Только потом...

С у д ь я. Мне нужны факты. Правда ли то, что сказала ваша жена? Брак был фиктивным?

Кароль смотрит на Доминик, которая тоже смотрит ему в глаза.

К а р о л ь. Нет.

С у д ь я. Когда прекратилось супружеское сожительство?

К а р о л ь. Сожительство... Мы перестали заниматься любовью перед свадьбой. То есть... я не мог. Это пройдет.

С у д ь я. Когда был заключен брак?

Кароль не сводит глаз с Доминик.

К а р о л ь. Полгода назад.

[...]

Внимание Кароля на секунду привлекает звук открывшейся в конце зала двери. Это Жюли, она входит и садится на скамейку в последнем ряду. Кароль продолжает свою мысль.

К а р о л ь. Я бы хотел объяснить. Возможно, одна из причин — работа. Я здесь работаю по двенадцать часов в сутки, иногда больше. В Польше такого и быть не могло. Наверно, я переутомился. Отдохнуть бы несколько дней...

Судья кивает, соглашаясь с этим доводом, и жестом усаживает Кароля. Вероятно, его раздражает, что каждое произносимое Каролем слово требует перевода. Кароль послушно садится, но тут же поднимает палец, показывая, что еще не закончил. Судья ударяет рукой по столу, но Кароль, не обращая на это внимания, вскакивает. Повышает голос.

К а р о л ь. Где тут равенство? Только потому, что я не говорю по-французски, суд не желает меня слушать?

Судья, выслушав перевод, внимательно смотрит на Кароля.

С у д ь я. Чего вы хотите?

К а р о л ь. Я хочу высказаться. Хочу, чтобы у меня тоже был шанс.

С у д ь я. Это относится к делу?

К а р о л ь. Да.

Судья без энтузиазма кивком выражает согласие. Жюли тихонько выходит из зала.

К а р о л ь. Мне нужно время, Высокий Суд. Я хочу спасти свой брак. Я не верю, что наши чувства умерли. Но мне необходимо время. Однажды вечером я уже был готов...

Кароль взволнован собственным рассказом, а может быть, воспоминаниями. Голос его дрожит. Судья, заметив, в каком он состоянии, не перебивает. Ждет. Кароль не в состоянии продолжать. Судья мягко спрашивает.

С у д ь я. Именно тогда ваш брак был фактически расторгнут?

К а р о л ь. Нет.

С у д ь я. В таком случае, какое отношение это имеет к делу?

К а р о л ь. Никакого.

С у д ь я. К сожалению, это так. Вы начали говорить о чувствах. Суду понятно, какие чувства вы испытываете. А вы?

Доминик уже не ждала вопросов. Встает, растерянная.

Д о м и н и к. Что?

С у д ь я. Вы любите мужа?

Доминик молчит. Потом говорит тихо.

Д о м и н и к. Когда-то любила...

Кароль смотрит на нее еще напряженнее.

С у д ь я. А сейчас?

Д о м и н и к. Нет. Сейчас уже нет.

Кароль садится, подпирает голову руками и говорит сам себе, тихонько.

К а р о л ь. Боже...

[...]

Перрон метро. Ночь

Кароль бежит к нише. Миколай заснул, положив голову на огромный чемодан Кароля. Кароль, присев на корточки, с минуту его разглядывает. Рядом с головой Миколая садится голубь. Кароль смотрит на голубя. Замечает на голове Миколая торчащую прядь волос. Достает ножницы. Отрезает эту прядь, еще одну. Голубь, испугавшись щелканья ножниц, улетает. Кароль улыбается мысли, которая только что пришла ему на ум. Миколай открывает один глаз. Увидев перед лицом ножницы, вздрагивает и сразу приходит в себя.

К а р о л ь. Забери меня в Польшу. Я знаю, как.

М и к о л а й. Как?

Кароль не отвечает, он вдруг задумался.

К а р о л ь. Тебе понравится. Убери голову.

Миколай приподнимает голову. Кароль открывает чемодан, выбрасывает на перрон содержимое — грамоты, дипломы. Залезает внутрь и устраивается в чемодане в позе неродившегося младенца.

К а р о л ь. Закрой меня.

Миколай закрывает чемодан. Услышав какой-то звук, нагибается. На боковой стенке появляются кончики ножниц Кароля, который изнутри прорезает дырку. Миколай слышит глухой голос.

К а р о л ь *(за кадром)*. Для воздуха. Подними меня.

Миколай берется за ручку и поднимает чемодан на несколько сантиметров.

М и к о л а й. Тяжелый, понадобится тележка. Возьмем в аэропорту. А ты выдержишь? Часа три-четыре?

Открывает крышку. Кароль удобно лежит внутри.

К а р о л ь. Выдержу. Мне только нужно сделать еще одну вещь.

М и к о л а й. Какую?

К а р о л ь. Кое-что украсть.

[...]

Окрестности свалки. Сумерки

Огромная гора мусора, на которой большие мусоровозы кажутся игрушечными. Над горой кружат стаи черных птиц. Неподалеку в кустах останавливается фургон. Из него выходят четверо мужчин, среди которых знакомый нам мужчина в форменной фуражке из аэропорта. Все в одинаковой униформе. Открыв заднюю дверцу фургона, выбрасывают два чемодана. Хватают третий, самый тяжелый. Мы его узнаем — это огромный чемодан Кароля. Сопя, ставят его на два других.

М у ж ч и н а в ф у р а ж к е. Делим поровну, на пять частей. Я беру две.

П е р в ы й м у ж ч и н а. Это еще почему?

М у ж ч и н а в ф у р а ж к е. За идею.

Остальные кивают в знак согласия. Разрезают ремни и ломиком разбивают замки верхнего чемодана. Открывают крышку. Внутри скорчившийся, как младенец в материнской утробе, Кароль. Между ногами у него алебастровый бюст женщины, который он присмотрел в витрине магазина в Париже.

М у ж ч и н а в ф у р а ж к е. Ну блин... Мужик.

Кароль поднимает голову; он явно испуган. С трудом распрямляет руки.

М у ж ч и н а в ф у р а ж к е. Твою мать...

Кароль неуклюже пытается вылезти. Один из мужчин, наклонив чемодан, вытряхивает из него Кароля, как мешок с картошкой. Вместе с Каролем выпадает бюст; прокатившись несколько метров, налетает на камень и разбивается на три куска.

П е р в ы й м у ж ч и н а. Давай его...

Поднимают Кароля. Один обыскивает его, срывает с руки часы.

П е р в ы й м у ж ч и н а. Русские, ядрена вошь...

Отшвыривает часы и продолжает обыск. Не обнаружив ничего ценного, в ярости бьет Кароля в живот. В кармане брюк что-то звякает. Мужчина сует в карман лапу и вытаскивает двухфранковую монету. Торжествующе показывает ее остальным. Все склоняются над рукой с монетой.

М у ж ч и н а в ф у р а ж к е. Два франка. Говна пирога.

Кароль, воспользовавшись моментом, выхватывает из верхнего кармана пиджака свои тонкие блестящие ножницы. Тычет в воздух рядом с мужчиной в фуражке.

К а р о л ь. Отдай! Слышь, отдай!

Не ожидавший нападения, мужчина в фуражке протягивает руку с монетой. Кароль, продолжая размахивать ножницами, забирает свои два франка. Тем временем остальные трое обступают его и, несмотря на сопротивление, швыряют на землю, бьют по лицу, пинают. Стоят над обмякшим телом.

М у ж ч и н а в ф у р а ж к е. Сукин сын. Цирюльник сраный.

Еще раз пинает Кароля, затем все садятся в машину, закинув туда два небольших чемодана, и уезжают. Кароль поднимает голову. У него расквашен нос и рассечена бровь. Стонет.

К а р о л ь. О Господи... Наконец-то дома.

[...]

Спортзал. День

Посреди зала расставлены столы под зеленым сукном. За столами игроки в бридж. Вокруг толпятся зрители, пустые трибуны теряются в полутьме где-то вверху. Кароль прохаживается среди зрителей, приглядываясь к игрокам. За

последним столом видит Миколая. Миколай играет быстро, бесстрастно складывает взятки, с нетерпением ждет ходов партнеров. Во время одной из таких пауз чувствует на себе взгляд Кароля. Поднимает глаза и подмигивает. Кароль улыбается. Миколай заканчивает партию, забирает последние взятки, встает.

М и к о л а й. Благодарю вас. Danke schon.

Подходит к Каролю, здоровается. Отводит его в сторону, к трибунам.

К а р о л ь. Ты здорово играл.

М и к о л а й. С немцами играть нетрудно. Я тебя искал...

Внимательно смотрит на Кароля, улыбается.

К а р о л ь. И я тебя.

М и к о л а й. Живой.

К а р о л ь. Меня украли вместе с чемоданом.

М и к о л а й. Знаю. Твой брат мне сказал.

Тема исчерпана, и разговор обрывается. Однако Миколай чувствует, что Кароль хочет что-то ему сказать, только не знает, с чего начать. Улыбкой поощряет Кароля.

М и к о л а й. Ну?..

К а р о л ь. В метро ты мне говорил об одном малом, который... помнишь?

М и к о л а й. Да.

К а р о л ь. Ты с ним контачишь? Можешь позвонить?

Миколай с удивлением смотрит на Кароля.

М и к о л а й. Могу...

Кароль продолжает.

К а р о л ь. Если человек хочет, чтобы ему помогли, нужно помочь, верно?

Теперь Миколай понимает, о чем речь. Минутная тишина.

М и к о л а й. Этот тип вернулся в Варшаву.

Кароль разочарованно кивает.

К а р о л ь. Раздумал...

Миколай говорит спокойно.

М и к о л а й. Напротив. Сейчас ему еще хуже. Он не раздумал.

[...]

Окрестности свалки. Сумерки

Пустырь неподалеку от свалки. Гора мусора с черными птицами теперь видна с другой точки. Кароль присел на бампер ржавой, давно брошенной машины. Темнеет. Слышны шаги. Кароль встает. Со стороны города поднимается мужчина. Только когда он совсем приблизился, Кароль узнал Миколая. Они пожимают друг другу руки.

М и к о л а й. Хорошее место...

К а р о л ь. Что? Он передумал?

М и к о л а й. Нет. Это я.

К а р о л ь. О Боже...

М и к о л а й. Это что-то меняет?

К а р о л ь. Нет... Но это ты.

М и к о л а й. А я что, не человек?

К а р о л ь. Человек.

М и к о л а й. Ну. Конверт в кармане. Потом возьмешь. Здесь?

Кароль кивает, и Миколай, оборвав разговор, первым направляется в сторону темнеющих кустов. Кароль догоняет его, идет рядом. Внезапно останавливается. Миколай тоже останавливается, смотрит вопросительно.

К а р о л ь. Это не имеет отношения к делу... Но почему?

М и к о л а й. Ты прав. Это не имеет отношения к делу.

Идет дальше. Через несколько шагов Кароль, приостановившись, вытаскивает пистолет.

К а р о л ь. Миколай...

Миколай оборачивается и видит Кароля с пистолетом в руке. Кароль медленно приближается, целясь Миколаю в сердце. Подходит вплотную. Смотрит Миколаю в глаза.

К а р о л ь. Да?

Миколай опускает веки, ясно давая понять: да. Кароль нажимает курок. Звук довольно громкий. Миколай медленно оседает на землю у самых ног Кароля. Кароль наклоняется, смотрит на спокойное лицо Миколая. Долгая пауза. Миколай открывает глаза. Не понимает, где он, не может поверить, что видит над собой лицо Кароля.

К а р о л ь. Это был холостой. Но у меня есть и настоящий.

Показывает Миколаю патрон. Щелчок: пистолет заряжен. Миколай не шевелится. Кароль прикладывает пистолет к его груди. Повторяет.

К а р о л ь. Да?

На этот раз Миколай не закрывает глаз. Кароль ждет знака. Нервничая, спрашивает громче.

К а р о л ь. Да?

Миколай отвечает только после долгого напряженного молчания.

М и к о л а й. Нет.

Протягивает руку, и Кароль поднимает его с земли. Миколай пошатывается, Кароль его поддерживает.

М и к о л а й. Уже нет.

К а р о л ь. Скажешь, почему?

М и к о л а й. Не знаю, как сказать... Плохо мне было.

К а р о л ь. Всем плохо.

М и к о л а й. Да. Но хотел с этим покончить.

Достает из кармана конверт.

М и к о л а й. Как договаривались.

Кароль колеблется.

М и к о л а й. Ты заработал. Правда.

К а р о л ь. Заработал или взял взаймы. Ладно.

Берет конверт и прячет в карман. Внезапно колени у него подгибаются. Он упал бы, если б не Миколай. Оба приседают на корточки.

К а р о л ь. О Боже...

М и к о л а й. Выпьем?

Кароль поднимает глаза.

К а р о л ь. Да, надо выпить.

[...]

Перед Дворцом культуры. День

На большом пространстве между отелем «Мариотт» и Дворцом культуры расположились торговцы из России. Здесь можно купить и продать все. Виден силуэт «Мариотта». Лестницы вокруг Дворца культуры обнесены оградами, к которым удобно прислоняться. Возле одной из них стоит Кароль. Погруженный в свои мысли, не замечает приближающегося Миколая. Миколай прислоняется к ограде с противоположной стороны, но и тогда Кароль его не видит. Миколай улыбается и пододвигается ближе. Машет рукой у Кароля перед носом, и тот возвращается на землю. Миколай говорит с улыбкой.

М и к о л а й. Чего ты меня сюда вытащил?

К а р о л ь. В офисе слишком много техники... Может, они установили подслушивающее устройство.

М и к о л а й. Кто они?

Кароль пожимает плечами.

К а р о л ь. Черт знает. Я хотел тебя кое о чем попросить.

М и к о л а й. Проси.

К а р о л ь. Не удивляйся, когда прочтешь в газетах мои некрологи. Под одним будет твоя подпись.

М и к о л а й. Хорошо.

К а р о л ь. Мне это на днях пришло в голову. Я вдруг вспомнил нашу встречу на свалке...

М и к о л а й. Хорошо.

К а р о л ь. Это не все. У нотариуса есть мое завещание...

Кароль достает из большого бумажника с несколькими отделениями, где лежат кредитные карточки, исписанный листок и протягивает его Миколаю. На листке фамилии, номера телефонов, адреса. Миколай, глянув мельком, складывает листок и прячет в карман.

К а р о л ь. Я бы хотел, чтобы ты проследил за выполнением условий завещания.

М и к о л а й. Вызвать ее из Франции?

Кароль кивает.

М и к о л а й. Приедет?

К а р о л ь. Сумма большая. Приедет.

С минуту оба молчат.

К а р о л ь. Не хочешь знать, что я задумал?

М и к о л а й. Кажется, я догадываюсь. Ты меня тоже не спрашивал.

Кароль благодарно смотрит на Миколая.

К а р о л ь. Спасибо.

М и к о л а й. Тебе опять понадобится паспорт?

К а р о л ь. Да.

М и к о л а й. Польский?

К а р о л ь. Польский. Но на хорошую фамилию. Например, Буш.

М и к о л а й. Буш? Огромные деньги.

К а р о л ь. Пускай. Там на листочке мой адрес. Телефона нет, в случае чего присылай шофера.

М и к о л а й. Бронека? Да он же протреплется.

К а р о л ь. Нет... Миколай.

Миколай поворачивается к нему. Теперь они смотрят друг другу в глаза.

К а р о л ь. Ты сделаешь для меня одну вещь, даже если не будешь понимать, зачем? И если тебе это не понравится?

М и к о л а й. Гадость какую-нибудь? Доносик?

К а р о л ь. Предположим...

Миколай кивает.

К а р о л ь. Не беспокойся. Я тебя ни во что не впутаю.

Миколай отвечает серьезно.

М и к о л а й. Знаю.

[...]

Гостиничный номер. Ночь

Черный экран. Слышен скрежет ключа. Дверь открывается, мы видим фигуру Доминик, она входит, дверь закрывается, и на минуту экран опять становится черным. Щелчок выключателя, комната освещается. Доминик стоит, подавленная, прислонившись к стене. Снимает пальто, которое сползает на пол. Доминик делает несколько шагов в глубину комнаты. Замечает стоящий на туалетном столике алебастровый бюст женщины. Доминик не уверена, была ли фигурка, когда она приехала. Тонкое лицо женщины как будто ее притягивает. Подойдя, она дотрагивается до ее носа, губ, глаз. По непонятной причине возвращается настроение, охватившее Доминик на похоронах. Машинально расстегнув юбку и не обращая внимания, что она спадает, Доминик идет в спальню. С минуту опять полная темнота. Доминик зажигает свет и испуганно вскрикнув, пятится назад. В кровати, до половины прикрытый простыней, лежит раздетый Кароль. Потерявшая дар речи Доминик делает такое движение, словно хочет убежать, но единственное, на что она способна, это подтянуть юбку, которая все равно сползает.

Д о м и н и к. Кароль...

Кароль отвечает ей по-французски.

К а р о л ь. Да. Я хотел, чтобы ты приехала. Обязательно приехала. И не хотел больше просить.

У Доминик слова застревают в горле — она может только повторить его имя.

Д о м и н и к. Кароль.

Кароль, как когда-то в Париже, в парикмахерской, протягивает к ней руку.

К а р о л ь. Ты на кладбище плакала... Почему?

Доминик, взволнованная, качает головой. На глазах у нее опять выступают слезы. Отвечает тихо.

Д о м и н и к. Потому что ты умер.

К а р о л ь. Можно, я возьму твою руку?

Доминик делает шаг к кровати, и Кароль очень осторожно касается ее руки. Легонько притягивает Доминик к себе.

К а р о л ь. Сядь.

Доминик послушно садится.

К а р о л ь. Можно, я положу голову?...

Доминик, ничего не говоря, пододвигается, и Кароль кладет голову ей на колени. Несколько мгновений подержав руки над его головой, она медленно их опускает и начинает нежно гладить волосы. Кароль говорит мягко.

К а р о л ь. Мне так давно хотелось положить сюда голову...

Доминик склоняется к его голове, поворачивает к себе лицом, наклоняется еще ниже и легонько целует Кароля в губы, все еще опасаясь, что он исчезнет так же, как появился. Кароль, слегка коснувшись ее губ своими, поднимает руки и заплетает упавшие на лицо волосы Доминик в косу. Сцена из любовной постепенно превращается в эротическую. Поцелуи становятся все более горячими, страстными, дыхание учащается. Кароль тянется к лампе и выключает свет.

[...]

Тюремный двор. Сумерки

Кароль, задрав голову, всматривается в зарешеченное окно. Там, как и во всех окнах тюрьмы, горит свет. Кароль достает маленький театральный бинокль, наводит на резкость. Теперь окно видно гораздо лучше. Кароль ждет. Через минуту в окне, расположенном, вероятно, так, что к нему нельзя подойти, появляется тень: похоже, это Доминик. Кароль со слезами на глазах смотрит на колеблющуюся тень. Затемнение.

На этом фоне титры, завершающие фильм.

Перевод с польского Ксении Старосельской

НИНА ЗАРХИ

Счет за телефон

Цвет крови. «Красное колесо», Красный Октябрь, стяг коммунистов. Коррида. Цвет запрета, знак опасности: «красный свет — перехода нет». Цвет душевного пожара, пламенной страсти, розы — эмблемы любви, калины — ягоды горькой. Красный фонарь — любовь за деньги, Красный Крест — любовь-милосердие. Заря — красная. И закат.

Красный — самый нагруженный из цветов спектра. Колер с французской революционной палитры вспоминается не в первую очередь. Что наверняка понимают Песевич с Кесьлёвским, делая фильм об этом красном — Красном — о братстве. О братстве, разумеется, не граждан, а просто людей, толкуемом как синоним любви, во всяком случае, как ее основание. «Красный» — самый сложносочиненный фильм трилогии. Ее апофеоз и одновременно катарсис онтологической драмы, определившей замысел «Трех цветов».

Красное братство-любовь важней синей свободы (сказано в Писании: не хорошо человеку быть одному, а подлинная свобода — всегда шаг к одиночеству); совершенней, полнее белого равенства. Это вместительное красное братство поглощает в фильме и все другие, приходящие на ум значения и оттенки бешеного цвета, вбирает их в себя, примиряя.

Красный горит повсюду — машины, светофор, наглый фон рекламы, на которой героиня (Ирен Жакоб) раздувает пузырь жвачки, глубокий бархат театральных кресел. Это красный документальный, разлитый в повседневной реальности, из толщи которой режиссер так же естественно, как метафору цвета, вытягивает реальность метафизическую.

На экране суетится грациозная и, кажется, не авторами управляемая сиюминутность: словно «фавориты Луны», порхают по неузнаваемому городу (намеренно безóбразно снятому Петром Собочинским) персонажи «Красного»: мелькают за окнами кафе, с трудом паркуются, заглядывают на работу, пьют на ходу воду, кивают соседям, летят к телефону. Сталкиваются и разбегаются не знакомые друг с другом герои, сближаются посторонние предметы, коллизии, мотивы — завораживая пластической свободой, игрой будирующих случайностей и непредвиденных обстоятельств. И лишь потом, вынырнув из «фильма-как-жизнь» (см. публикуемую ниже беседу Кесьлёвского с Соболевским), начинаешь слышать неуслышанные авторские аллитерации, неопознанные поначалу цитаты, различать пропущенные рифмы. Героиня сбивает на дороге собаку (посланное ей испытание) — через несколько эпизодов у суки родятся щенки; Огюст, выпускник юридического факультета, обманут возлюбленной — анонимно режиссирующий его жизнь старик судья (Жан-Луи Трентиньян) не может оправиться после давней измены жены; Огюст выигрывает в лотерею билет на паром, отплывающий в Англию, — Валентина каждое утро пытает удачу, кидая мелочь в щель игрального автомата.

Случайное, как прихоть вольно распоряжающейся нами реальности, эстетикой фильма без остатка в этой реальности растворенное, на уровне поэтической логики оказывается вызовом Провидения. Кесьлёвский, однако, намерен утешить: это не страшно. Ведь нам остается извечный, никем пока не отмененный выбор — не частных сюжетов (биографии), но не случайных поступков, попросту говоря, судьбы.

На мгновение покоробит чересчур откровен-

«ТРИ ЦВЕТА. КРАСНЫЙ» («TROIS COULEURS. ROUGE»)
Авторы сценария Кшиштоф Песевич, Кшиштоф Кесьлёвский. Режиссер Кшиштоф Кесьлёвский. Оператор Петр Собочинский. Художник Клод Ренуар. Композитор Збигнев Прейснер. В ролях: Ирен Жакоб, Жан-Луи Трентиньян, Жан-Пьер Лорит, Фредерик Федер. Производство MK2 Productions (Франция); CAB Productions (Швейцария); TOR Production (Польша). 1994.

ный вопрос судьи, обращенный к героине: что побудило ее спасти собаку — истинная ли жалость, или страх перед угрызениями совести? Но тут же Кесьлёвский снимет неловкий сумрачный пафос: Валентина сознается, виновато улыбнувшись. А мы подумаем: какая, в сущности, разница, если простодушный делает добро, не замешкавшись, и где вообще эти границы, и кто их страж, и не ущербно ли изматывающее самокопание, призванное оправдать подмену веры религиозностью, а простого участия — истовым поиском Абсолюта.

Как и во всем своем позднем, «метафизическом» творчестве, Кесьлёвский в «Красном» отдается стихии жизни и природной морали, благодаря которой, в категориях которой только и возможно в его фильмах следование завету. Желая помочь смертному, режиссер вводит его в Храм, который так устроен, что вошедший

«Три цвета. Красный».
Валентина — Ирен Жакоб

может соразмерить свои усилия с Целью. Некоторые видят в этом занижение планки, вульгарное, кичевое христианство. Мне же кажутся куда убедительнее рассуждения о пользе этической скромности, об отказе от «претензий сделаться «чем-то» ...святым или грешником, праведником или нечестивцем»[1] и взамен возвышающего упоения максимами религиозного идеализма служить Богу в сфере человеческого, исполняя свой повседневный долг. (Не об этом ли в разное время размышляли самые разные богословы и деятели церкви, писатели, философы — от К.Льюиса, Д.Бонхеффера, Александра Меня, Антония Сурожского до Юрия Арабова?)

В том, что Кесьлёвский, по меткому наблюдению православного теолога Михала Клингера, легко обходится в своих исходных посылках «без любой идеологии»[2], в умении органично объединять «божеское» и человеческое, в неприятии высокомерного ригоризма и состоит ценнейшее свойство кинематографа Кесьлёвского, отличающее его проповеди от мессианского искусства других современных проповедников — серьезных до пошлости, до скрежета зубовного. Эстетика «Красного» побеждает морализаторскую сверхзадачу замысла. Благодаря одной только смене ритма, акцента, фона в кадре, с помощью вовремя подоспевшего прохожего или взлетевшей птицы режиссер ловко вкрапляет метафизику в материю жизни, жизнь испытывает на прочность мистикой, а эту последнюю — игрой в мистику. Эмпирическое оказывается пригодным для символического прочтения — между бытом и метафорой нет у Кесьлёвского никакого зазора.

В этом — особый шик, знак качества кинематографа «от Кесьлёвского». И ничего дурного я здесь не вижу. Качественность (и даже шикарность) кино, инкриминируемая режиссеру, есть, на мой взгляд, непреложное условие выживания его замысла: в полифоническом «Красном» это особенно заметно. Как в балете — технический сбой, едва заметный зрителю шов моментально загораживают от него содержание либо вовсе его разрушают. В полифонии косноязычие убийственно, оно неизбежно превращает ее в какофонию.

«Красный» ближе всего к «Декалогу». Близость удостоверена аллюзиями и едва ли не прямыми отсылками. Собака на краю гибели — в фильме, открывавшем «Декалог», она умирала; Валентина — такой же невинный ребенок, как мальчик, герой первой новеллы, в неведении своем, как и он, несущая бремя чужой

---

[1] Бонхеффер Д. Сопротивление и покорность. М., 1994, с. 20.
[2] См.: «Искусство кино», 1993, № 12.

тайны, чужого греха, непознанной человечеством истины и недостижимого совершенства. Оба обречены, и даже их уход почти одинаков — на дно, в пучину. Спасение же и Валентины, и того мальчика — спасение эсхатологическое: чудесное спасение от разгневанной стихии в финале «Красного» — откровенно профанная, к тому же подчеркнуто искусственная развязка. О финале — потом, сейчас лишь замечу, что эта вымышленность хеппи энда роднит его с финалом «Декалога-2», в котором обреченный муж героини негаданно одолел неизлечимый недуг. Цитатой из «Короткого фильма о любви» звучит в «Красном» мотив слежки, а из первого «Декалога», где символом разрушения был компьютер, самозванец, посягнувший на место и человека, и Бога, — очень похожий мотив телефона.

Телефон — один из трех главных героев «Красного». Драматургический стержень фильма — рассказ о треугольнике.

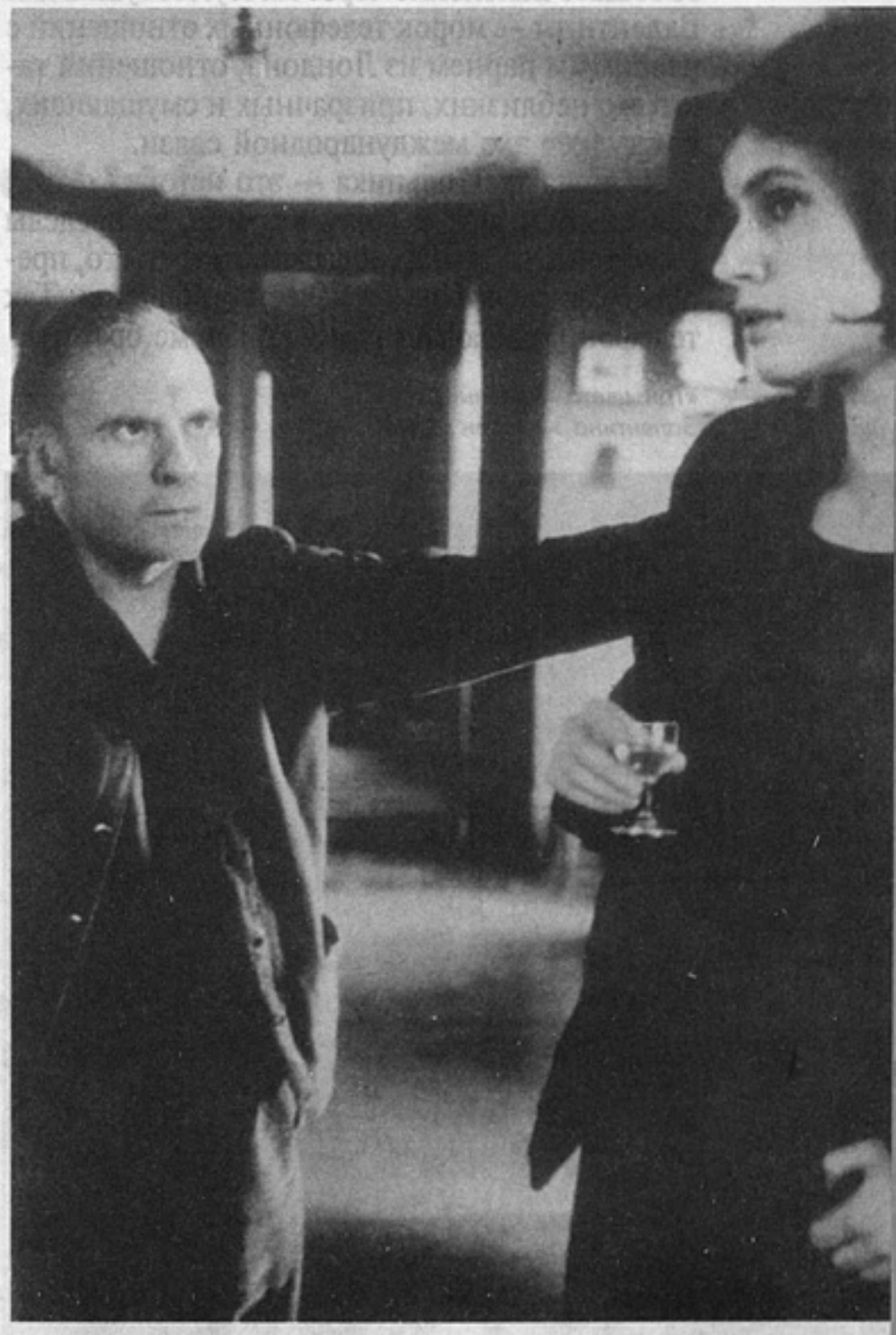
Она — олицетворенная Непорочность. Невинность. Остроумный Кесьлёвский намеренно дает Ирен Жакоб такие категорически не подходящие ни актрисе, ни ее героине профессии (фотомодель, манекенщица, еще почему-то студентка) — к Валентине все равно не приросла бы ни одна социальная роль, ибо она существует как воплощение, а не характер. Он — честолюбец и мизантроп, взявший на себя смелость следить за соблюдением закона и — Закона! Невидимкой проникать за кулисы чужой жизни и даже часто против собственной воли — а это и есть беспрекословная логика вторжения, слежки, суда — изменять эту жизнь. Авторы наделяют героя говорящей профессией, до прямолинейности говорящей. За этим гиперсимволизмом — желание снизить многозначительность образа чуть ли не Демиурга или Мессии, озабоченного недостижимостью справедливого Приговора. Снизить, подбросив его экзистенциальной драме, его Тайне житейские разгадки и биографические причины. Актер существует здесь в нескольких ипостасях, с наслаждением играя и кичевое представление о Высшем, мистическом судье, и жалкого пенсионера-соглядатая в домашних тапочках, и Автора, и постаревшего Трентиньяна — «звезду» «Конформиста», и синефильскую легенду о затравленном одиноком волке. (Кесьлёвский так и снимает их первую встречу с Валентиной: кинотайна, киносаспенс — темный дом, скрип приоткрытой калитки, запущенный сад, старик, из-за занавески наблюдающий за незваной гостьей.) Едва заметные подсказки, подмигивание актера зрителям, своему герою, авторам и объясняют легкий психологический нажим, покоробивший некоторых критиков и возникший, вероятно, в результате этой двойной, тройной игры.

Третий герой треугольника — телефон.

Присутствие его в кадре или в фонограмме постоянно. Он заходится в тишине пустой квартиры, прорывается сквозь гомон улицы, к нему устремлены все без исключения персонажи — мчатся в машине, вбегают в подъезд, бросаются наверх, перемахивая через ступени, чтобы с последним отчаянным звонком успеть схватить трубку. Часто — не успевают.

Все пространство фильма, все его уровни, все этажи — от фабулы до подтекста — наполнены телефонным звоном, опутаны проводами, пойманы в телефонную *сеть*. Метафора Кесьлёвского проста: телефонная связь — бездушный

«Три цвета. Красный».
Судья — Жан-Луи Трентиньян, Валентина — Ирен Жакоб



заместитель живой человеческой связи. Знак отсутствия, разлуки, расстояния, разводящего двоих. Телефон — всегда страх безответности: а вдруг пропасть длинных гудков, а что, если незнакомое «алло»? Телефон, автоответчик-диктофон, фиксируя голос, отчуждают его от человека, расчеловечивают. Телефон — микрофон, усилитель, делающий даже шепот или дыхание слышными всей планете. Отдавшись во власть этого (не подберу другого слова) симулякра, передоверив ему функции общения, все персонажи «Красного» попадают в ловушку. Одни — в ловушку анонимности, которая на самом деле не освобождает от ответственности за слова-поступки. Другие — в ловушку иллюзорного всемогущества. К тому же для судьи плата за телефон оказывается особенно высокой: подменив телефонной имитацией чужой жизни свою собственную, он потерял навыки нормального диалога — даже о «судьбоносном» решении сдаться правосудию он сообщает Валентине через газету. Ловушка для Валентины — морок телефонных отношений с незримым парнем из Лондона, отношений таких же неблизких, призрачных и смущающих, как гулкое эхо международной связи.

История треугольника — это история о том, как на пути друг к другу и в мир, за пределы геометрии, он и она отбрасывают третьего, преодолевают телефонное качество общения. Так телефон подключает разговор к теме братства.

«Три цвета. Красный».
Валентина — Ирен Жакоб

Хотя вне всякой умозрительности эта тема входит в фильм с самого начала. Только братство ищется не героями, а автором: в опыте срифмовавшихся биографий, в схожести человеческих желаний, голосов и жестов, привычек, даже в соседстве — близости территориальной. Кесьлёвский ищет и сомневается, и не находит образа, способного удостоверить главный смысл «Красного», «Декалога» и декалога.

И потому развязка происходит уже за скобками сюжета. Мораль притчи о спасении через любовь к ближнему (братство) формулируется в финале, который пришит к фильму белыми нитками и снят совсем иначе. Здесь впервые красный цвет — не примета окружающей среды, а холст, раскрашенный режиссером; впервые реальность дана опосредованно, в отражении: в дробящемся и дрожащем — некачественном — ночном кадре теленовостей встречаются все протагонисты трилогии, фавориты Кесьлёвского. Все на экране красные, и все вместе — «белые», и «синие», пройдоха-поляк и изысканная парижанка, молодой идеалист из Женевы, заключенная из варшавской тюрьмы.

Обвиняемый в кинематографическом космополитизме певец объединенной Европы, Кесьлёвский апеллирует (за поддержкой) к авторитетам и дает умильную телекартинку-иллюстрацию к словам апостола Павла: «Здесь нет эллина и иудея, нет обрезания и необрезания, варвара, скифа...» И т.д. Впрочем, цитата эта затерта, как медный пятак, а Кесьлёвского и в финале от патетики Бог уберег. Юмор уберег — пусть горький; или самоирония.

Тем, что в подчеркнуто отдельной развязке идея, символ впервые отрываются от саморазвивающейся материи жизни, режиссер делает оговорку: он ставит эксперимент. В братстве — спасение? Попробуем. А можно и с другой стороны посмотреть, и увидеть инсценированную расхожую мудрость: мол, только в беде, когда гром (шторм) грянет, люди способны осознать себя братьями. Неутешительно, но трезво.

Неуверенно вопросительная интонация финала выдает незаконченность диалога Кесьлёвского с самим собой. Представляя здесь судью как растерянного автора «большой постановки жизни», обескураженного тем, что получилось (это взгляд судьи, его телевизор, показывает нам героев трилогии), Кесьлёвский доверяет Трентиньяну сыграть собственные сомнения. Как далеко вправе зайти художник в попытке гармонизировать личность, мир, и вправе ли он судить? Пусть сам Кесьлёвский и ус-

певает — всегда вовремя — уклониться от вынесения приговора, все же, как ни крути, судья — Судья — чуточку и его alter ego.

Спасая от смерти своих любимых героев, авторы хотят вернуть нам (пусть и чувствуя некоторую неловкость) безоглядную доверчивость, простодушную цельность. Смирение. Они при этом признаются, что и их стойкость подтачивает упрямая озабоченность тем, как изгнать из своего сердца отчаянное сопротивление неотвратимому промыслу, уносящему самых близких, самых лучших.

Кесьлёвский не хочет лишать нас кажущейся простоты разгадки. Как и шанса самим творить все новые толкования финала. Все они уместны. И в этом предусмотренном согласии последний великодушный — братский — жест создателей «Трех цветов».

Один брат отдает другому все, что нарыл в своих карманах. Этим жестом Кесьлёвский завершал «Декалог».

А в самом его начале, в первом фильме появлялся безмолвно сидевший, не участвовавший в сюжете таинственный человек в тулупе. Клингер назвал его привратником — он стерег «врата тайны», черную дыру в ледяном панцире зимней реки. В «Трех цветах» бродит возле ящика для отходов столь же не нужная здесь старуха — загадочный страж нашей Помойки.

КШИШТОФ КЕСЬЛЁВСКИЙ,
КШИШТОФ ПЕСЕВИЧ

Три цвета. Красный

ФРАГМЕНТЫ

[...]

В окрестностях дома судьи. День

Валентина въезжает в район особняков. Отыскивает уже знакомую улицу, останавливается перед домом судьи. Калитка открыта, в саду никого нет. Поколебавшись минуту, Валентина вылезает из машины и подходит к калитке. Звонит. Дверь дома открывается. Появляется Рита и следом за ней судья. Собака смотрит на Валентину, виляет хвостом. Валентина, успокоившись, не заходит внутрь. Говорит громко, чтобы судья смог издалека ее услышать.

В а л е н т и н а. Она к вам вернулась.

Судья пожимает плечами. Говорит тоже громко.

С у д ь я. Позовите ее. Она ваша.

Валентина неуверенно зовет собаку.

В а л е н т и н а. Рита...

Собака бросается к ней, но, пробежав несколько шагов по дорожке, останавливается на полпути между домом и калиткой. Встревоженно машет хвостом, глядя то на судью, то на Валентину. Ситуация забавная, Валентина улыбается. Входит в сад и идет к собаке. Судья спускается с крыльца и приближается к Рите с другой стороны. Они с Валентиной стоят друг против друга над собакой. Валентина открывает сумку и, порывшись в ней, достает несколько купюр и квитанцию почтового перевода. Показывает судье.

В а л е н т и н а. Это от вас?

Судья кивает.

С у д ь я. За лечение собаки.

В а л е н т и н а. Откуда вы узнали мой...

С у д ь я. Это очень просто.

Валентина протягивает ему деньги и квитанцию.

В а л е н т и н а. Вы не знаете цен. Лечение обошлось в 130 франков, а вы прислали 600.

Вынимает из сумки счет от ветеринара и подает судье. Судья тщательно проверяет счет. Кивает. Забирает пять стофранковых банкнот, а одну отдает Валентине. Ищет в карманах мелочь, не находит.

С у д ь я. Пойду поищу сдачу.

Идет к дому, собака за ним. Валентина останавливает их вопросом.

В а л е н т и н а. А что будет с Ритой?

С у д ь я. Рита очень умная собака. Правда. Возьмите ее.

В а л е н т и н а. Она вам не нужна?

Неожиданно судья впервые слегка улыбается.

С у д ь я. Мне уже ничего не нужно.

Валентине это признание, несмотря на улыбку, кажется несколько претенциозным.

В а л е н т и н а. Тогда перестаньте дышать.

Судья воспринимает ее слова всерьез.

С у д ь я. Неплохая идея.

Идет к дому, поднимается на крыльцо. Собака от него не отстает. Судья открывает дверь и исчезает в доме. Рита остается на крыльце, машет Валентине хвостом.

Валентина ждет возвращения судьи, но дверь дома остается закрытой. Рита, не видя в этом ничего необычного, спокойно сидит на крыльце. Валентина, засунув руки в карманы, делает несколько шагов по направлению к дому. Ожидание затягивается. Валентина, пожав плечами, идет к машине. У калитки оборачивается и смотрит на окна дома. Там никого нет. Валентина, злясь на себя, громко зовет.

В а л е н т и н а. Послушайте!

Возвращается к дому и заглядывает в высоко расположенные окна первого этажа. Стучит — для этого ей приходится встать на цыпочки. Никто не отзывается, возможно, она слишком тихо стучала.

В а л е н т и н а *(громко кричит)*. Вы перестали дышать?

Никакой реакции. Валентина поднимается по ступенькам и останавливается перед дверью. После недолгого колебания открывает дверь и входит в дом. Рита остается на крыльце.

В доме судьи. День

Валентина, закрыв за собой дверь, слышит доносящиеся изнутри голоса. Это заставляет ее на минуту задержаться в коридоре.

В а л е н т и н а *(повторяя)*. Послушайте!

Никто не отзывается. Преодолев понятную неловкость, Валентина решается идти дальше. Проходит через две комнаты и захламленную кухню. Мужские голоса становятся все отчетливее. Валентина входит в гостиную. Судья стоит, подавшись вперед и опираясь на спинку кресла, спиной к Валентине. Кроме него в комнате никого нет. Голоса доносятся из включенного приемника. Это разговор двух мужчин по телефону. Ему сопутствуют потрескивания и шумы. Валентина с удивлением прислушивается. Ни качество звука, ни содержание разговора не похожи на радиопередачу. У одного из собеседников спокойный голос воспитанного человека средних лет. Голос второго, несомненно более молодого, — неприятно высокий, истерический.

П е р в ы й м у ж ч и н а *(за кадром)*. Боюсь, я не смогу.

В т о р о й м у ж ч и н а *(за кадром)*. Не придешь — больше меня не увидишь.

П е р в ы й м у ж ч и н а *(за кадром)*. Понимаете, сегодня воскресенье...

В т о р о й м у ж ч и н а *(за кадром)*. Вчера была суббота. И ты был со мной. И умоляю тебя, не говори мне «вы», умоляю...

П е р в ы й м у ж ч и н а *(за кадром)*. Прости, я перейду в другую комнату.

Слышны шаги по лестнице, стук закрывшейся двери. Судья, почувствовав, что Валентина стоит у него за спиной, оборачивается. Указывает рукой на лежащие на столике 30 франков. Валентина подходит к нему.

В а л е н т и н а. Что вы делаете?

Судья неожиданно смеется неприятным сдавленным смехом. Через минуту поднимает палец вверх: опять раздается мужской голос. Растерянная Валентина, замолчав, слушает.

П е р в ы й м у ж ч и н а *(за кадром)*. Я здесь, Пьер.

В т о р о й м у ж ч и н а *(за кадром)*. А я тут один. И хочу, чтобы ты пришел. Я не могу быть один. Не могу...

П е р в ы й м у ж ч и н а *(за кадром)*. Пьер, мы же договорились на завтра...

В т о р о й м у ж ч и н а *(за кадром)*. Я всю ночь по тебе тосковал. Ты мне снился... Голый стоял перед зеркалом...

Становится ясно — впрочем, можно было догадаться с самого начала, — что судья каким-то образом подслушивает чужой разговор. Валентина подходит к приемнику и решительно его выключает. Поворачивается к судье.

В а л е н т и н а. Что вы делаете?

С у д ь я. Подслушиваю.

В а л е н т и н а. Что?

С у д ь я. Телефонные разговоры соседей. Вы мне помешали, это было забавно. *(Коротко смеется.)* Вы так не считаете?

В а л е н т и н а. Это свинство.

С у д ь я. Да. Вдобавок наказуемое.

Валентина подходит к столику, берет 30 франков и торопливо идет к двери. Ее останавливает голос судьи.

С у д ь я. Подождите минутку.

Подходит к приемнику и демонстративно кладет руку на переключатель.

С у д ь я. Вы уверены, что правы? Я угадал? Сделайте что-нибудь.

В а л е н т и н а. Что?

Судья включает радио на полную громкость.

П е р в ы й м у ж ч и н а *(за кадром)*. ...открываю рот и воображаю, что целую тебя...

Судья выключает приемник.

В а л е н т и н а. Чего вы от меня хотите? Чтобы я расколотила приемник?

С у д ь я. Я куплю себе новый. Пойдите к этому человеку и сообщите, что его подслушивают. А заодно добавьте, что это делаю я.

Валентина подходит к судье. Холодно на него смотрит.

В а л е н т и н а. Я пойду.

Судья указывает в окно на светлый дом под зеленой крышей.

С у д ь я. Вон тот дом.

[...]

В доме судьи. День

Валентина входит в гостиную. Приемник опять включен, слышны голоса. Валентина подходит к судье. Судья пожимает плечами, иронически спрашивает:

С у д ь я. Ну что? Сказали?

Валентина говорит громче обычного.

В а л е н т и н а. Нет. Но я вернулась...

Слышен свист чайника. Судья встает, поднимает с пола газету и подает ее Валентине.

С у д ь я. У вас выпала...

Валентина проверяет: действительно, газеты, которая обычно лежит сверху, в сумке нет. Судья выходит в кухню, выключает чайник.

С у д ь я *(кричит из кухни)*. Сделайте себе чай или кофе!

Валентина не отвечает. Судья с дымящимся чайником в руке появляется на пороге.

С у д ь я. Хотите что-нибудь выпить?

В а́ л е н т и н а. Нет. *(Повторяет, повысив голос.)* Не хочу! Я вернулась... вернулась, чтобы вас кое о чем попросить. Не делайте больше этого.

Судья наклоняет чайник, кипяток тонкой струйкой льется на пол.

С у д ь я. Я это делал всю жизнь.

Валентина изумленно смотрит на льющуюся из чайника воду.

В а л е н т и н а. Что?

Судья не отвечает.

В а л е н т и н а. Выливали воду из чайника?

Струйка иссякает. Судья уносит чайник на кухню. Валентина идет за ним. Останавливается на пороге кухни.

В а л е н т и н а. Что делали?

Среди нагромождений посуды трудно найти место для чайника, поэтому судья ставит его на гору грязных тарелок, разбив при этом одну тарелку и стакан.

В а л е н т и н а. Подслушивали?

Судья возвращается в комнату. Проходя мимо стоящей на пороге Валентины, бормочет.

С у д ь я. Можно и так сказать.

В а л е н т и н а. Боже... кем вы были? Полицейским?

Судья усаживается в свое кресло.

С у д ь я. Хуже. Судьей.

Валентина подходит и садится на краешек стула.

В а л е н т и н а. Судьей?

С у д ь я. Никогда не видали живого судью?

Оттягивает одну из своих широких немодных подтяжек и отпускает. Удар по телу. Судья повторяет процедуру. На этот раз он натягивает резинку сильнее. Хлопок. Снова оттянув подтяжку, судья поворачивается к Валентине.

С у д ь я. Хотите? Приятный звук...

Валентина с отвращением отрицательно мотает головой. Судья осторожно отпускает подтяжку.

С у д ь я. Собственно, я не знаю, на чьей был стороне: добра или зла. А так... *(Жестом указывает на приемник.)* Так я примерно знаю правду. Отсюда многое понимаешь лучше, чем из зала суда.

В а л е н т и н а. Нет. Каждый человек имеет право на свои секреты.

С у д ь я. Разумеется... Тогда почему же вы не решились? Не сказали, что я его подслушиваю?

Встает и начинает ходить по комнате. Говорит громче, чем минуту назад, почти кричит.

С у д ь я. Потому что увидели, что у него милая хорошая жена? И милая хорошая дочка? И не смогли... Пожалели или побоялись причинить зло?

В а л е н т и н а. Пожалуй, и то, и другое.

Судья наклоняется к Валентине. Понижает голос.

С у д ь я. Я вам скажу, как обстоит на самом деле. Я могу его подслушивать, а могу и не подслушивать. Вы могли им сказать, могли не говорить. Все равно он выбросится из окна, или она узнает, и начнется ад. Скорей всего, кто-нибудь когда-нибудь расскажет его дочке. Тогда, возможно, и она выпрыгнет из окна... И как мы можем на это повлиять?

Валентина опускает голову, отводит глаза. Судья замечает, в каком она состоянии.

С у д ь я. Это вам что-то напоминает?

В а л е н т и н а. Да...

С у д ь я. Что? Скажите.

В а л е н т и н а *(нехотя)*. Одного мальчика.

Судья отчетливо, глядя Валентине в глаза, повторяет:

С у д ь я. Одного мальчика, который... Что? Узнал, что его мать шлюха?

В а л е н т и н а. Узнал, что он не сын своего отца. Ему было пятнадцать лет. Дочка того человека, там... *(показывает в сторону дома с зеленой крышей)*. Она уже знает.

Валентина делает движение, будто хочет встать.

С у д ь я. Посидите так еще минутку.

Валентина замирает. Смотрит на судью, он тоже на нее смотрит, ничего не говоря. Спустя некоторое время растерянная Валентина прерывает молчание.

В а л е н т и н а. Зачем?

С у д ь я. Красивое освещение.

Валентина слегка улыбается, чтобы скрыть смущение, а может быть, страх. В этот момент из приемника доносится характерный звук: кто-то набирает номер. Гудок, затем голос подошедшей к телефону женщины.

Ж е н с к и й г о л о с *(за кадром)*. Прогноз погоды, слушаю вас...

В а л е н т и н а. Вы жульничаете. Бесплатно получаете прогноз погоды.

С у д ь я. Верно. Мне это не приходило в голову... Но я ее подслушиваю по другой причине. Ol..

Судья поднимает палец, прислушивается. Опять кто-то набирает номер. Гудок. Отвечает та же самая женщина.

Ж е н с к и й г о л о с *(за кадром)*. Прогноз погоды. Добрый день.

М у ж с к о й г о л о с *(за кадром)*. Это я. Ты хоть немного поспала?..

Валентина затыкает уши и закрывает глаза. Судья поворачивается к Валентине. Встает и легонько касается ее плеча. Валентина открывает глаза, отнимает пальцы от ушей.

С у д ь я. Не слышали?

Валентина отрицательно качает головой.

С у д ь я. Жаль. Очень романтично.

В а л е н т и н а. Я слышала начало. Они любят друг друга.

С у д ь я. Да-а... Ему кажется, что он в раю, но уже скоро ему предстоит вернуться на землю.

В а л е н т и н а. Этого никто не знает.

Судья качает головой, будто он знает.

С у д ь я. Не встретил своего человека. Такое часто бывает. Забавно... Он ездит на машине, о которой я в его годы мечтал.

В а л е н т и н а. При чем тут машина?

С у д ь я. Вообще-то ни при чем. Разве что... он ее купил, потому что его девушке нравятся такие автомобили. Я иногда наблюдаю за ними в окно...

Судья подходит к окну, выглядывает наружу и, видно, что-то заметив, улыбается.

С у д ь я. Вы считаете меня подлецом?

В а л е н т и н а. Да...

Судья подключается к очередному телефонному разговору.

С у д ь я. Следующая постановка. Не слишком интересная...

Мы слышим голос очень старой больной женщины.

С т а р а я ж е н щ и н а *(за кадром)*. ...и легла, но не могла заснуть. Несколько часов ворочалась в постели, было очень больно. И сейчас болит. Я не смогла выйти за покупками...

М о л о д а я ж е н щ и н а *(за кадром)*. Очень жаль, мама.

С т а р а я ж е н щ и н а *(за кадром)*. У меня кончилось молоко, даже хлеба нет...

М о л о д а я ж е н щ и н а *(за кадром)*. Есть, мама. Я купила несколько батонов и положила в холодильник.

С т а р а я ж е н щ и н а *(за кадром)*. Я уже съела...

М о л о д а я ж е н щ и н а *(за кадром)*. Перестань, мама! Ты не могла за четыре дня съесть семь батонов! Я больше не в состоянии...

Судья выключает радио. Поворачивается к Валентине. Валентина с широко раскрытыми глазами, съежившись, сидит на стуле; она ощущает почти физическую боль.

С у д ь я. Хотите сходить для нее за покупками? Вам станет легче.

В а л е н т и н а *(растерянно)*. Может быть, *ей* станет легче?

Судья с сомнением качает головой.

С у д ь я. Почему вы подобрали Риту?

В а л е н т и н а. Потому что я на нее наехала. Она была ранена, в крови.

С у д ь я. Если б вы оставили ее на улице, вас бы до сих пор мучила совесть. Может быть, даже снилась сука с раздавленной головой.

В а л е н т и н а. Да...

С у д ь я. Так для кого же вы это сделали? Не надо ходить за покупками для старухи. У нее все есть. На самом деле она хочет только одного: увидеть дочь. Но дочка именно этого и не хочет. Она по меньшей мере пять раз приезжала сюда, когда мать притворялась, будто ей плохо с сердцем. Когда она умрет, звонить дочери придется мне — иначе та не поверит. Не поверит...

Судья пожимает плечами. Валентина встает. Она подавлена и пытается взять себя в руки. Широко раскрытыми глазами смотрит на судью.

В а л е н т и н а. Вы не правы.

С у д ь я. В чем?

В а л е н т и н а. Вообще. Вы вообще не правы. Люди не плохие, это неправда.

С у д ь я. Правда.

В а л е н т и н а. Нет! Нет... Может быть, иногда им не хватает сил...

Только гордость не позволяет Валентине расплакаться. Судья внимательно за ней наблюдает.

С у д ь я. Мальчик, который узнал, что он не сын своего отца, — ваш друг или брат?

В а л е н т и н а. Брат.

С у д ь я. Сколько ему лет?

В а л е н т и н а. Шестнадцать.

С у д ь я. Давно колется?

В а л е н т и н а. Откуда вы знаете?

С у д ь я. Загадка несложная.

В а л е н т и н а. Вы заслуживаете только жалости.

Валентина стремительно идет к двери. Судья смотрит ей вслед — то ли вопросительно, то ли с немой просьбой. Валентина еще на секунду задерживается на пороге.

В а л е н т и н а *(тихо)*. Не знаю, известно ли вам. У суки будут щенки.

Прежде чем судья успевает отреагировать на эту новость, Валентина выходит из комнаты.

[...]

Театр. День

Валентина в уборной смывает с лица грим, надевает плащ и выходит следом за несколькими девушками. Они пересекают темную сцену, спускаются по лестнице в разделенный подиумом зрительный зал. Направляются к выходу, обсуждая показ. Валентина, немного отстав, не принимает участия в разговоре. Все двери в зале распахнуты, видны коридоры и открытые окна. Внезапно Валентина останавливается. Она замечает одиноко сидящего в самом конце амфитеатра судью. Ее спутницы, ничего не заметив, уходят. Валентина остается в зале с судьей. Судья встает. Валентина идет к нему вдоль длинного ряда кресел.

В а л е н т и н а. Пришли... Вы знали, что приглашение от меня?

С у д ь я. Мне хотелось, чтобы так было.

Валентина весело кивает.

С у д ь я. Вы меня искали?

В а л е н т и н а. Все время. Завтра я уезжаю, надо попрощаться...

Судья протягивает руку.

С у д ь я. До свидания.

Валентина подает руку и задерживает пальцы судьи в своих.

В а л е н т и н а. Я хочу, чтобы вы поподробней рассказали тот сон. Про меня...

С у д ь я. Я уже рассказывал. Вам было пятьдесят лет, и вы были счастливы.

Валентина, слегка подтянувшись на руках, садится на подиум. Судья усаживается в одно из кресел, недалеко от Валентины, чуть ниже.

В а л е н т и н а. В этом сне... еще кто-нибудь был?

С у д ь я. Был.

В а л е н т и н а. Кто?

С у д ь я. Вы проснулись и улыбнулись кому-то, лежащему с вами рядом. Я не знаю, кто это был.

В а л е н т и н а. И так будет? Через двадцать или двадцать пять лет?

С у д ь я. Да.

Валентина отодвигается от судьи.

В а л е н т и н а *(тихо)*. А что вы еще знаете?

Судья не отвечает.

В а л е н т и н а *(так же тихо)*. Кто вы?

С у д ь я. Судья на пенсии.

В а л е н т и н а. У меня такое ощущение, будто рядом происходит что-то важное. И мне страшно.

[...]

С у д ь я. Когда-то я часто бывал в этом театре.

В а л е н т и н а. И где вы обычно сидели?

Судья показывает пальцем вверх, на балкон.

С у д ь я. Там же, где и сегодня. Поэтому вы меня не заметили. Однажды в антракте у меня рассыпались книжки, они были перетянуты резинкой. Одна, толстая, упала вниз. Куда-то сюда...

Судья идет вперед, пройдя несколько рядов, останавливается возле оркестровой ямы. Смотрит вверх, прикидывая, куда могла упасть та книга несколько десятков лет назад. Находит.

С у д ь я. Это было перед экзаменом. Я сбежал вниз. Книга открылась на случайной странице. Я прочел несколько фраз. Это оказалось очень кстати. На экзамене мне достался трудный вопрос.

Валентина смотрит на оживившегося судью, который показывает, куда упала книга, и повторяет, как это было, как он ее поднял и читал. Валентина грациозно пробирается между креслами. Подходит к судье.

В а л е н т и н а. Хорошо, что вы выбрались из дому, правда?

С у д ь я. Я даже зарядил аккумулятор. Он сел...

В этот момент громко хлопает дверь. Сквозняк. Небо за открытыми окнами затянулось тучами, начинается весенний проливной дождь.

В а л е н т и н а. Гроза.

Бежит в коридор и одно за другим закрывает окна. Сильный дождь лупит по стеклам.

В театре. День, сумерки

Судья нажимает кнопку, и из стоящего в фойе автомата в два пластмассовых стаканчика льется кофе. Судья берет стаканы, проходит по коридору, где дождь все еще колотит в окна, и входит в зрительный зал. Там, где они сидели, Валентины нет. Судья тихо зовет.

С у д ь я. Валентина... Валентина!

Валентина отзывается с балкона, с того места, которое ей показал судья.

В а л е н т и н а. Я здесь...

Судья смотрит вверх. Валентина перегибается через перила балкона.

С у д ь я. Осторожно... вы очень высоко.

Валентина достает из кармана газету, берет ее двумя пальцами и выпускает. Газета, кружась в воздухе, падает вниз, в оркестровую яму.

В а л е н т и н а. Так было? Она сюда упала?

С у д ь я. Да.

В а л е н т и н а. Это не был показ мод?

С у д ь я. Нет. Тогда играли Мольера. «Мизантропа».

Поставив пластмассовые стаканчики на дирижерский пульт, спускается с подмостков. Присев на корточки, складывает газету. Женские руки забирают стаканчики, и мы видим Валентину, которая сходит по ступенькам

вниз и садится в старое кресло рядом с поднимающим газету судьей. Когда удивленный ее появлением судья поворачивается лицом к креслу, Валентина протягивает ему стаканчик.

В тени смутно маячит театральная машинерия, горят красные огоньки. Валентина отпивает несколько глотков, морщится: кофе так себе.

В а л е н т и н а. Я все думала, почему вы мне тогда рассказали про этого моряка...

С у д ь я. Вы знаете, почему?

Валентина допивает кофе и сминает в руке стаканчик. Характерный треск пластмассы. Валентина разглядывает лопнувший стакан.

В а л е н т и н а. Да. Потому что вам не хотелось рассказывать мне о чем-то более важном.

Только в самом конце фразы Валентина, оторвав взгляд от смятого стаканчика, поднимает глаза на судью. Судья смотрит ей прямо в лицо.

В а л е н т и н а. О женщине, которую вы любили.

Судья кивает.

В а л е н т и н а. Она вам изменила.

Судья опять медленно кивает.

В а л е н т и н а. Изменила... а вы не могли понять, почему.

Судья кивает.

В а л е н т и н а. Вы еще долго ее любили.

Теперь судья смотрит на Валентину, не́ шевелясь, не подтверждая, но и не отрицая.

С у д ь я. Откуда вы все знаете?

Валентина улыбается уголками рта.

В а л е н т и н а. Несложная была загадка.

Наклоняется к судье; теперь их головы почти рядом.

В а л е н т и н а. Какая она была?

С у д ь я. Блондинка. Изящная, светлая, с длинной шеей. Носила светлые платья. В доме была светлая мебель. В коридоре висело зеркало в белой раме. В этом зеркале однажды вечером я увидел ее белые раздвинутые ноги и мужчину...

В а л е н т и н а. Почему так случилось? Вы знаете?

С у д ь я. Ей хотелось большего, чем я мог дать. Она думала, что любит меня, но спокойная жизнь была не по ней... ей нравилось просыпаться в незнакомых местах. А мне нужна была только уверенность в завтрашнем дне. Гуго Гольблинг... так его звали... дал ей то, чего она хотела. Они уехали. Я ездил за ними, пересек Францию, пролив Ла-Манш, побывал в Шотландии, потом поехал дальше... Унижался, и меня унижали — до тех пор, пока она не погибла в автомобильной катастрофе. Потом я уже не хотел связываться ни с одной женщиной. Да, я перестал верить. А может быть, просто не встретил... может быть, не встретил вас?

В а л е н т и н а. Почему вы меня не встретили?

С у д ь я. Потому что вас тогда не было.

В театре. Сумерки

Судья и Валентина сидят в тех же позах, в каких мы их оставили минуту назад. Голос Валентины вырывает судью из задумчивости.

В а л е н т и н а. Это не конец истории...

С у д ь я. Нет. Год назад я получил материалы трудного дела. В том месте, где пишется фамилия обвиняемого, значилось: Гуго Гольблинг.

В а л е н т и н а. Тот самый?

С у д ь я. Да. Он вернулся...

Слышны тяжелые мужские шаги. Судья умолкает. Из глубины сцены появляется театральный пожарник. В руке у него десятка полтора ключей на кольце, он ими позвякивает. Заметив, что за кулисами кто-то сидит, останавливается. Зажигает свет, приближается.

П о ж а р н и к. Я закрываю театр.

Судья и Валентина встают.

П о ж а р н и к. Вы не видели женщину с ведрами?

В а л е н т и н а. Нет.

П о ж а р н и к. Дождь залил гардероб. Если она придет, скажите, что я наверху.

Валентина кивает. Пожарник, позвякивая ключами, исчезает в кулисах. Судья встает, собираясь уйти. Сделав несколько шагов, замечает, что Валентина не двинулась с места. Поворачивается к ней с немым вопросом в глазах.

В а л е н т и н а. Вы должны были отказаться от этого дела.

С у д ь я. Я не хотел.

В а л е н т и н а. И как поступили?

С у д ь я. Когда-то я хотел его убить и, наверно, убил бы, если б от этого что-нибудь изменилось. А теперь он ждал моего приговора. Зал, который он строил, обвалился. Погибло несколько человек. Я признал его виновным. Он не успел подать апелляцию. В день вынесения приговора умер от сердечного приступа...

В а л е н т и н а. В тюрьме?

С у д ь я. Нет. Приговор был условный.

В а л е н т и н а. Он не знал, что это вы?

С у д ь я. Не знал.

Валентина подходит ближе. Напряженно смотрит на судью.

С у д ь я. Прочитав его фамилию в деле, я понял, что всю жизнь ждал такого случая. Приговор соответствовал закону...

Коротко неприятно хихикает.

С у д ь я. Но во время процесса я испытал приятное чувство мести. Потом попросил о досрочном выходе на пенсию...

Валентина кивает: она поняла. Опять слышны шаги пожарника и звяканье ключей. Пожарник выходит из-за кулис.

П о ж а р н и к. Не приходила?

С у д ь я. Нет.

Пожарник недовольно качает головой.

П о ж а р н и к. Вечно надо за ней бегать.

Спускается в зрительный зал.

П о ж а р н и к *(кричит)*. Милана! Мила-а-а-на!

Судья улыбается. Валентина тоже. Пожарник неторопливо выходит из зала. Оба смотрят на исчезающую в темноте забавную фигуру.

В а л е н т и н а. Вы всю жизнь жили без любви.

С у д ь я. Да.

Перед театром. Ночь

Судья открывает багажник припаркованного перед театром «мерседеса».

В а л е н т и н а. У меня к вам просьба.

С у д ь я. Слушаю.

В а л е н т и н а. Меня не будет недели две или три. Потом я объявлюсь. Хочу получить в подарок щенка.

С у д ь я. Этот показ будет по телевидению?

В а л е н т и н а. Кажется, да.

Судья улыбается неожиданно молодой улыбкой.

С у д ь я. Придется купить телевизор.

В а л е н т и н а. У меня есть лишний. Я попрошу брата, он завтра вам привезет.

Судья улыбается так же, как минуту назад.

С у д ь я. Рад буду с ним познакомиться. До свидания.

В а л е н т и н а. До свидания.

Судья закрывает багажник, садится в машину. Опускает окно.

С у д ь я. Билет у вас при себе?

Удивленная Валентина роется в сумке. Вытаскивает билет на паром. Судья протягивает в окно руку. Валентина подает ему билет. При тусклом свете автомобильной лампочки судья рассматривает его. Возвращает билет Валентине, поднимает стекло и изнутри прикладывает к нему ладонь. Валентина кладет на то же место свою. «Мерседес» трогается. Минует проезжающий мимо джип. Валентина переходит на другую сторону маленькой площади, где припаркована ее машина. Открывает дверцу, провожает взглядом величественно удаляющегося судью. Его машина проезжает мимо зеленого контейнера для пустых бутылок. К контейнеру приближается хорошо одетая старая сгорбленная женщина с бутылкой в руке. Встает на цыпочки. Бутылка влезает только до половины, женщина не может протолкнуть ее в резиновый рукав. Валентина, видя ее старания, подбегает и одним движением запихивает бутылку в контейнер. Слышен звон разбитого стекла...

Перевод с польского Ксении Старосельской

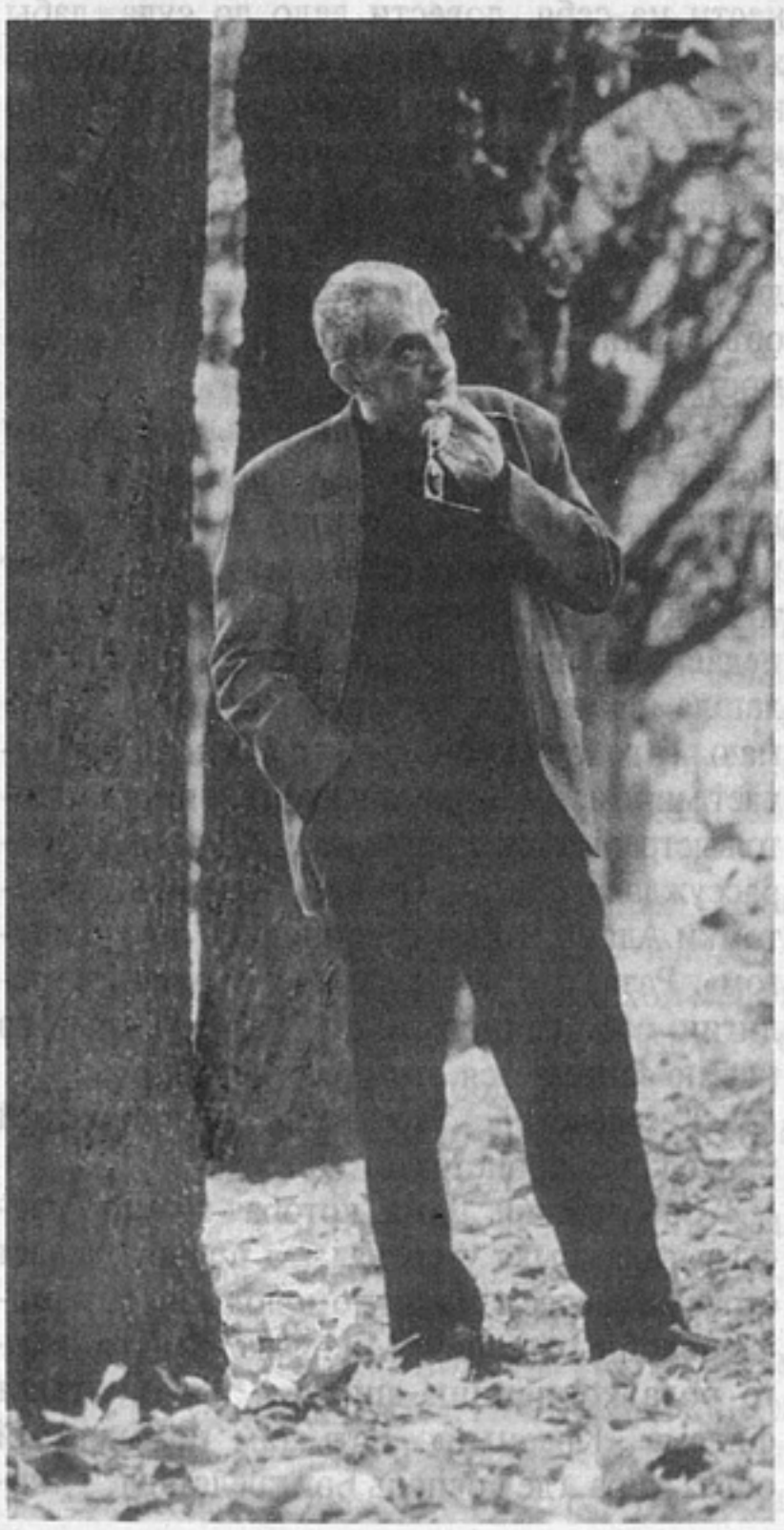
КШИШТОФ КЕСЬЛЁВСКИЙ:

«Все мы там жили»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАДЕУШ СОБОЛЕВСКИЙ

Тадеуш Соболевский. Кто-то сказал, что «Красный» — фильм о телефонах.

Кшиштоф Кесьлёвский. Это фильм о коммуникации, которая умирает. Техника становится все совершеннее, а нам все меньше есть о чем друг с другом говорить. Мы только обмениваемся информацией. Именно так Валентина разговаривает со своим другом в Лондоне.



Т.Соболевский. Но разговор с судьей получается.

К.Кесьлёвский. Потому что это разговор не по телефону.

Т.Соболевский. Кто такой судья? Фильм провоцирует этот вопрос. Или нет, спрошу по-другому: почему судья рассматривает билет на паром, на котором Валентина собирается плыть в Англию? Что он знает о ее судьбе?

К.Кесьлёвский. Я не знаю, что он знает. Я только попросил Збышека Прайснера в сцене с билетом сыграть несколько нот. И он сыграл. Может быть, у судьи была возможность отправить Огюста на одном пароме с Валентиной? Может, он устроил, чтобы тот выиграл билет в лотерею? Если б Ирен Жакоб спросила Трентиньяна, зачем ему ее билет, она бы не получила ответа, так как и я его не знаю.

Т.Соболевский. Но ведь должен быть кто-то, знающий больше, чем судья? Некий всеведущий рассказчик, существующий вне рамок представленной фильмом истории?

К.Кесьлёвский. Когда-то, снимая «Кинолюбителя», мы столкнулись с подобной проблемой. Юрек Штур в роли Филипа Моша снимал фильм об одном карлике, работающем на заводе. Директор завода должен был напрямую спросить Филипа, почему тот выбрал именно этого карлика? Готовясь к съемкам, мы сами задавали себе этот вопрос, и никто не мог найти на него ответ. Один Штур нашел: «Очень просто — потому что ему труднее всех». Стало быть, есть вопросы, на которые можно найти ответ. Но его не всегда находят.

Печатается с сокращениями.

Т.Соболевский. Это игра со зрителем. И в некоторой степени сам себя объясняющий «фильм о фильме». Вымышленный полноценный мир, на который мы смотрим как бы извне. Откуда?

К.Кесьлёвский. Я хотел, чтобы фильм был как жизнь. К тому же стремился Петр Собочинский, добиваясь достоверности деталей. Мы поставили перед собой задачу: заставить зрителя безоговорочно поверить в показанную нами действительность, как в реальную жизнь.

Т.Соболевский. Собочинский рассказывает, что работа над «Красным» заключалась в том, чтобы придуманные случайности погрузить в действительность. В этом смысле ты снял фильм о жизни. Но именно «о» жизни, а не «как» жизнь.

К.Кесьлёвский. На самом деле никаких случайностей тут нет. Если смотреть с той точки зрения, которую ты предлагаешь.

Т.Соболевский. Значит — отсутствие случайностей, то есть все-таки какое-то знание?

К.Кесьлёвский. Знание, а может быть, колдовство? Или умение выдавать желаемое за действительное? Или дар предвидения?

Т.Соболевский. А собака? Как она появилась перед машиной?

К.Кесьлёвский. ...Может, собаку кто-то послал?

Т.Соболевский. То есть это экзамен?

К.Кесьлёвский. Возможно.

Т.Соболевский. Вот-вот. Значит, есть некто, пославший собаку, чтобы Валентина могла ее спасти?

К.Кесьлёвский. Этим «некто», разумеется, может быть судья. Но откуда ему было знать, какой дорогой Валентина будет возвращаться с показа мод?

Т.Соболевский. Иначе говоря, в фильм вписан ответ, которого мы не прочитываем.

К.Кесьлёвский. Нет. Вопрос, на который мы не знаем ответа.

Т.Соболевский. Для меня это фильм о нашем представлении о Боге. Вернее, о том, как мы не можем представить себе Господа Бога в виде личности. Если Бог где-то в фильме и есть, то — во взаимоотношениях любящих друг друга людей. Валентина — олицетворение чистой веры. Она — та сила, которая изменяет жизненную позицию судьи.

К.Кесьлёвский. На самом ли деле изменяет, или он и раньше к этому склонялся? Если уж поочередно отдергивать занавесочки, то эта — следующая. В судье что-то убито — обидой, поражениями, недовольством собой, житейской нечистоплотностью. Может, ему самому перед собой было неловко, что он еще не совсем разочаровался в жизни, и он старался об этом забыть? Неприятные черты все больше вылезали наружу, а то, что в нем было светлого, запрятывалось все глубже. И никто бы не извлек этого на свет Божий, если б не девушка.

Возвращаясь к теме случая: можно усомниться в его роли, если вспомнить, как судья играет с жизнью в шахматы. Он сам на себя доносит, рассчитывая, что Валентина прочтет об этом в газете. Судья уже немного ее знает и потому понимает, что она обязательно придет к нему в третий раз. Так и случается. Сколько нужно было потрудиться, чтобы донести на себя, довести дело до суда, дабы журналисты написали о процессе, а Валентина прочла. Судье понадобилось сделать по крайней мере пять шагов, чтобы осуществить свой план. А ведь он мог просто позвонить Валентине, поскольку знал ее адрес. Как видишь, не все тут поддается рациональному объяснению. Но есть ли в этом необходимость?

Т.Соболевский. Я назвал судью Господом Богом, а теперь мы говорим о нем, как о страдающем человеке, — оба варианта правомочны. В обыденном представлении Господь Бог тоже иногда выглядит злобным стариком. Я недавно слышал, как одна пожилая дама излагала некую теологическую теорию. «Я думаю, — говорила она, — что Господь Бог играет миром, как играют в кубики: иногда что-то выстраивается, иногда нет... А откуда зло? — рассуждала она. — От кровосмешения: потомки Адама и Евы соединялись друг с другом». Разве это не создание собственной религии, собственного мифа? Разве каждый из нас не занимается этим украдкой?

К.Кесьлёвский. Это очень католический подход: зло проистекает из греха...

Т.Соболевский. Дама, которая мне это рассказывала, была уверена, что провозглашает страшную ересь. Люди помоложе не отвергают подобных теорий. Мне кажется, что такого рода концепции вписаны и в контекст фильма «Красный». Есть там целокупный образ мира, где Господь Бог представлен лич-

ностью, героем, виновником и участником нашей драмы? Говоря о «Красном», невольно обращаешься к такой дилетантской теологии. Больше того: мне она кажется куда интереснее, чем картина жизни, составленная из чересчур большого количества известных элементов. Иногда интересным оказывается как раз то, что остается за пределами жизни. Ты сам в одном интервью (кажется, в Японии) говорил, что люди любят размышлять о таких вещах, строить собственные гипотезы...

К.Кесьлёвский. Ну, для многих таких проблем находятся формулировки, однако язык их сложен и сегодня для меня неприемлем. И дело тут не в ортодоксальности, а скорее, в изъянах коммуникации, в отсутствии соответствующего языка.

Т.Соболевский. В чем, по-твоему, причина этого отсутствия?

К.Кесьлёвский. В отрицании права на собственные сомнения. На полной автократической уверенности в том, что тебе открыта истина. Но там, где нет места бунту, нет места и согласию: согласие не может заключаться в поддакивании. Такого согласия, надеюсь, не ждет от нас высший авторитет, о котором мы говорим.

Т.Соболевский. Почему для тебя так важна эта проблема?

К.Кесьлёвский. ...Мне интересно все, что связано с силой, управляющей ходом событий. И все чаще у меня возникает ощущение, что недостаточно полагаться на безошибочность власть предержащих. Сейчас больше, чем когда-либо — а может, так было всегда, — мы нуждаемся в терпимости, компромиссе, желании понять другую сторону. Если какая-то другая сторона существует.

Т.Соболевский. Во всех фильмах «Декалога» скрыт вопрос: в какой мере человек сам отвечает за свои поступки, а в какой мере все, что с ним происходит, — дело случая, то есть неизбежность? С наибольшей остротой эта проблема поставлена в «Коротком фильме об убийстве». И вот теперь з «Красном» мы наконец увидели того, кто якобы дергает за веревочки, организует все плохое и хорошее. Но им оказался всего лишь судья на пенсии, который признается, что на месте подсудимых сам бы убивал и грабил. Поиски причины хода событий, начатые в фильме «Случай», здесь как бы завершились. Цикл замкнулся. Каков же ответ? Сколько в нем иронии, а сколько релятивизма?

К.Кесьлёвский. Я не стремлюсь к релятивизму. Но если уж касаться кардинальных проблем, то без некоторой доли релятивизма их не решить, вообще ни на шаг не продвинуться. Релятивизм, о котором я говорю, не сводится к неразличимости добра и зла. Он возникает тогда, когда мы приступаем к поискам причины: откуда берется зло, почему оно действенно, почему вездесуще? Рассматривая отдельные случаи человеческой жизни, я пытаюсь добраться до исходного момента, когда зло только появляется, когда начинает развиваться росток ненависти.

Т.Соболевский. И можно сделать какой-то вывод?

К.Кесьлёвский. Диагноз — пожалуй, но лекарство? Тут мы совершенно беспомощны.

Т.Соболевский. Стало быть, вера?

К.Кесьлёвский. В этом фильме нет никакой другой веры, кроме веры в человека.

Т.Соболевский. А ею можно обойтись? Она достаточно сильна? Жан-Луи Трентиньян, когда на французском телевидении у него спросили, почему Кесьлёвский больше не хочет снимать, сказал: потому что он не видит способа создать что-либо утешительное, а чувствует, что снимать стоит только такие фильмы.

К.Кесьлёвский. Трентиньян очень умный и наблюдательный человек. Он видит то, чего я сам про себя не знаю. Только, кажется, он употребил другое слово: не «утешительное», а «оптимистическое» или «светлое».

Т.Соболевский. Правильно, у меня записано: «Кесьлёвский перестал снимать фильмы, поскольку не хочет, чтобы они получались пессимистическими. В «Красном» есть оптимизм, которого в нем самом уже нет».

К.Кесьлевский. Да, это верно подмечено. С одной оговоркой: его никогда и не было. Поэтому я предпочитаю «оптимистическому» «утешительное». Утешают даже осужденных на смерть, не откладывая исполнение приговора.

Т.Соболевский. Я думаю о спасенных с потерпевшего крушение парома. По-французски «спасать» и «избавлять» — одно слово.

К.Кесьлёвский. Если б я вовремя обратил на это внимание, заменил бы его в диалогах другим. Например: «выловленные».

Т.Соболевский. Ничего бы это не дало: поэ-

тический язык все превращает в метафору. Метафорический смысл вплетен в обыденную речь. Поэзия его «вылавливает». Язык поэзии, подобно языку религии, сообщает нам какую-то правду о действительности.

К.Кесьлёвский. Вот именно. О действительности. У меня тут лежит одно стихотворение, которое я хочу тебе прочитать.

«То был серый пейзаж, дома небольшие,/ как татарские лошади, и бетонные, мертвые от рожденья громады;/ на каждом углу солдатня, дождь бесконечный,/ ленивые, не знающие, куда им течь, реки,/ совковые идолы с припухшими веками, пыль,/ кислый запах бензина, сладкий запах скуки,/ грязные поезда, красноглазый рассвет». Это «Элегия» Адама Загаевского.

Т.Соболевский. Я знаю это стихотворение. В нем замечательно сказано о том, что «все мы там жили».

К.Кесьлёвский. «Не было ни надежды, ни обещаний,/ но мы жили там и не чужеземцами были»...

Прекрасное, точное стихотворение, составленное из отрывочных картин, которые вызывают у меня те же ассоциации.

Т.Соболевский. Да, это могли быть сцены из фильмов 70-х годов: «Больница», «Биография», «Вокзал», «Первая любовь», «Случай». Кино морального беспокойства. Невымышленный мир[1], который на самом деле вымышлен. ...Вот мы говорим о двух половинах твоего творчества: первая показывала «невымышленный мир», во второй же ты начал заглядывать за кулисы судьбы, под подкладку событий.

К.Кесьлёвский. Раньше я задавал себе вопрос: как? Начиная с фильма «Случай», стал спрашивать: почему?..

Т.Соболевский. Мне кажется, что обе половины твоего творчества — «реалистическая» и «метафизическая» — дополняют одна другую. И что лишь теперь это стало заметным. В документальных фильмах, например в «Семи женщинах разного возраста», заключен потенциальный вопрос о смысле жизни. А сила более поздних фильмов (например «Короткого фильма об убийстве») — в их погруженности в действительность. В стихотворении Загаевского есть и то, и другое: действительность «зала ожидания с бурыми стенами» и ее подкладка («дарованная нам жизнь»). Что произошло с той жизнью? С той действительностью?

К.Кесьлёвский. Я недавно побывал в Щитно. Стоит съездить туда, чтобы убедиться: ничего не изменилось. Те же самые ржавые ворота, те же машины. Те же самые люди и те же «пепельницы на ножке, полные пепла», как сказал бы Загаевский. Я бы сказал: полные бычков.

Я искал одного обойщика, а вернее, организацию, в которой он работает. Мне говорят: «Раньше там был госхоз». А что сейчас? «Неизвестно». И сидят люди над теми же папками за теми же письменными столами, что и прежде. Кое-где да — есть перемены. Появились новые магазины и вывески. Но если зайти со двора — все то же самое. Названия другие, но люди по-прежнему пользуются старыми.

Т.Соболевский. От неуверенности?

К.Кесьлёвский. Которая оказалась прочнее, чем воображали инициаторы перемен. Мы до сих пор не знаем, на какой улице живем. И от этого отсутствия уверенности — постоянное брожение в обществе.

Т.Соболевский. Но кино протеста сегодня уже невозможно?

К.Кесьлёвский. Протеста против чего? Оттого и такие нелепые последние забастовки: неизвестно, против чего они направлены. Сейчас, собственно, нет места ни разладу, ни солидарности. В 70-е годы мы думали, что так, как есть, должно быть, — но на это не соглашались. И сейчас знаем, что так должно быть, но не соглашаться не можем. Необходимо смириться: так было, есть и будет. А мы, между тем, живем как живется, часто без особого смысла. Вот в такую примерно сторону все покатилось...

(«Kino», 1994, № 7–8)

Перевод с польского К.Старосельской

---

[1] «Невымышленный мир» — название вышедшей в конце 70-х годов публицистической книги-манифеста двух поэтов: Адама Загаевского и Юлиуша Корнхаузера.

Свобода, Равенство, Братство по Кшиштофу Кесьлёвскому

«ТРИ ЦВЕТА» В ОЦЕНКАХ ПОЛЬСКОЙ КРИТИКИ

[...] «Синий» напоминает «Жертвоприношение» Тарковского наполненностью каждого кадра, внимательным отношением к мельчайшим деталям и жестам. [...] Оба совпадают в нашем восприятии в той точке, которую журналисты с подозрительной легкостью называют «метафизическими чувствами». Название статьи «Полет на привязи» подсказано документальными кадрами на экране телевизора в доме для престарелых: демонстрируется «полет Тарзана», модный в последнее время на Западе вид спорта. Полет на привязи — этим образом Кесьлёвский дает ключ ко всему своему творчеству. В образе летящих людей, тянущих за собой канат, который одновременно держит их на привязи и спасает им жизнь, заключена поэтическая многозначность. Таким канатом Кесьлёвскому представляется любовь, а вовсе не свобода, требующая заглянуть в лицо смерти.

[...] Как и в «Декалоге», Кесьлёвский творит символы на глазах зрителя, оставляя ему полную свободу — извлечь символический смысл или уничтожить его. Создавая символы, люди выражают ими свою солидарность, тоску, взаимосвязь друг с другом. Это помогает в постоянном преодолении смерти. И в этот момент агностик встречается с апостолом, который прямо говорит: «Никто никогда Бога не видел. Если мы все любим друг друга, то Бог в нас самих».

(«Кино», 1993, № 10)

[...] Таинственная, свисающая с потолка синяя игрушка — главный повторяющийся образ в «Синем». Если предположить появление чего-то такого же в последующих частях трилогии, то, может быть, этот фильм, кино, искусство вообще — это «игра в бисер». На память упрямо приходит Гессе. Может быть, и потому, что центральным героем становится музыка. Вспоминаются «Нежное прикосновение» Занусси и «Двойная жизнь Вероники» самого Кесьлёвского. Может быть, в обращении от слов и образов к музыке проявляется невозможность для человека в конце XX века ответить на вопросы о смысле жизни и смерти. Не является ли желание Жюли уничтожить запись произведения погибшего мужа протестом против ничтожности игры в бисер, бессмысленности искусства, если предназначение человека — кто знает — ничто?

В «Синем» впечатляет лабораторная чистота эксперимента — Жюли выбирает крайнюю позицию, она отбрасывает все.

Кесьлёвский отрицает нигилизм формулы «свобода от», ему представляется ценной лишь «свобода для». Но для чего? Ответ, который дается в конце фильма, — ответ христианский: свобода во имя любви, свобода любить. Тут большое значение имеет текст, избранный для кантаты, которую начал сочинять муж Жюли. Это Первое Послание св. Павла Коринфянам. Тринадцатый раздел начинается словами: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий». Итак, любовь — но какая? Испытание, через которое Кесьлёвский заставляет пройти свою героиню, имеет определенную аналогию с пустыней. Каковы же могут быть плоды? В средние века из подобных переживаний рождалась святость, то есть такая же крайняя позиция, как и само испытание.

Жюли возвращается к жизни, соглашается на призрак любви с Оливье, соглашается на завершение произведения мужа — важнее истины чувств оказывается потребность в узах, связывающих человека с жизнью и другими людьми.

Эксперимент со свободой не удался. Но в пустыне души Жюли успела познать вкус равенства и братства.

(«Кино», 1993, № 11)

[...] Замысел «Белого» — странный, почти сказочный, многие вопросы чисто житейского плана повисают в воздухе, и тем не менее все происходит на фоне

реальнейшей Польши, с настоящими персонажами из плоти и крови. [...] Телегу «Белого» тянут добрый польский конь и фантастическая жирафа. Западные журналисты предложили интересную интерпретацию: Кароль — это отвергнутая Европой Польша, чья неполноценность проявляется только в Европе, но не у себя дома. Самое интересное в фильме — его герои, в которых Кесьлёвский перемешал черты сказочных персонажей и узнаваемых персонажей повседневной польской действительности. Ему удалось даже французской актрисе придать черты типичной польки, разводящейся с мужем.

Естественно, возникает вопрос о равенстве. Ответ режиссера таков же, что и в «Синем», — относительно свободы: равенства не существует. В финале «Синего», отвечая отрицательно на вопрос о существовании свободы, Кесьлёвский намекал: может быть, тогда существует равенство? В конце же «Белого» возникает надежда на братство. И если «Красный» даст еще один отрицательный ответ, то придется еще раз внимательно поискать ответы на вопросы авторов в мелочах, рассеянных Кесьлёвским по всей трилогии. Может быть, это как раз то, чего режиссер и добивался? [...]

(«Кино», 1994, № 2)

В мире, который Кесьлёвский представил в своем «белом», а на самом деле «черном» фильме, господствуют жестокие правила игры. Чтобы выжить, надо обманывать и убивать. [...] И белизна замерзшей реки, по которой скользят герои, и белизна любовной ночи, проведенной Каролем с Доминик, символизируют счастье. Но эта белизна не несет в себе очищения, она пуста, ибо счастье это заранее как бы запланировано и оплачено. В этой белизне больше смерти, чем жизни.

Лозунг же «равенства» здесь означает закон реванша. Равенства нет, верх берет то один, то другой (Польша — Европа?). В фильме нет больших пространств, герой все время бежит по лабиринтам, как крыса, борется за жизнь, за прибыль. Если в «Синем» жестокость свободы позволила Жюли отыскать высшую ценность, то в «Белом» для ценностей не остается места — только борьба, погоня, месть.

[...] Тайна «Белого» — фильма, как бы лишенного тайн, — заключается во взгляде Миколая: этот персонаж появляется ниоткуда и исчезает в никуда. [...] Польский интеллигент, его существование — это, собственно, «жизнь после жизни». И как тут не вспомнить «Пепел и алмаз» — эпизод, когда убийца и жертва падают в объятия друг друга? Но насколько различен смысл этих похожих сцен... У Кесьлёвского герой как будто дает нам урок воли к жизни, но сам он нам чужд и непонятен.

Кесьлёвский пригласил многих актеров, снимавшихся у него прежде, но теперь их персонажи лишь бледные тени прежних, жалкие и наивные.

В прежних работах Кесьлёвскому удалось «сфотографировать» нечто большее, чем просто действительность реального социализма, а «Белый» отворачивается от нынешней действительности. И в этом парадокс, ибо перипетии сюжета, ситуации взяты прямо из жизни, из газет. Но персонажам не хватает ни ясности, ни выразительности, ни подлинности.

Прежде Кесьлёвский рассказывал о себе, и в этом состояла сила его метафизических фильмов. Это он был «кинолюбителем», это он скрывался за героиней «Синего». А кем же он стал в «Белом»?

В «Синем» было мало настоящего Парижа, но был точный снимок внутреннего состояния героини. В «Белом» Варшава тоже весьма условна, но нет такого же противовеса, ибо у Кароля нет внутреннего мира. Так бывает в комедии. Но почему же этот фильм смотришь без улыбки? Комедия с комком в горле.

(«Кино», 1994, № 2)

Те, кто больше ценит «Синий», напрасно думают, что минор выглядит достойнее, чем мажор. [...] «Белый» — это реакция (особенно понятная у пессимиста Кесьлёвского) на разочарование поляков: иллюзией обернулось равенство на старте. Поляки вышли из моды, в том числе и в кино. Французские критики написали, что прелестная Жюли Дельпи попадает в польскую тюрьму за все прегрешения Запада перед Польшей. Итальянские же критики добавляют, что Польша в этом фильме «соблазненная и покинутая».

(«Кино», 1994, № 4)

«Белый» был принят хуже, чем «Синий», ибо его сюжет — давно затертый на Западе анекдот из полицейской хроники, а восхищение Кесьлёвского славянской бравадой вызывает неприятие даже в кругах поляков-мегаломанов. Кесьлёвский представил Польшу 1993 года как страну, населенную добропорядочными олухами, среди которых крутится горстка проходимцев. Кесьлёвский не в состоянии представить серьезную и болезненную тему вхождения Польши в сообщество Западной Европы.

(«Впрост», 1994, № 12)

[...] В Канне «Красный» проиграл подделке под гангстерскую жвачку... Правда, так ли уж велика потеря в данном случае? [...] Конфликт уже не раз был показан на экране, Валентина —

благовоспитанная мещаночка, которую Кесьлевский приводит на край пропасти. Судья внушает Валентине, что для четкого функционирования системы, которой так гордятся старые демократии, следует подчинить свое поведение ее требованиям, а свой личный ад скрывать от глаз людских, как это делают остальные. Таков порядок. Но это не значит, что ада не существует вообще.

Впрочем, эту диалектику мы уже проходили и в американской версии («Дикое сердце» и другие фильмы Линча), и во французской («Горькая Луна» Поланского). Можно вспомнить и «Защитные цвета» Занусси. [...] Судья в «Красном» может олицетворять Бога, знающего о людях самое плохое, но не спешащего их судить. Может служить живой иллюстрацией лозунга о примитивно понимаемом братстве, лозунга с французских знамен. А может олицетворять обратную, темную сторону жизни. Это «может» предстает в фильме в сценах без четко высказанной мысли, в прерванных диалогах, в полутени интерьеров, в лицах, спрятанных во тьме. У Достоевского — а западный зритель охотно усмотрел бы в Кесьлёвском животворящее дуновение Востока — есть подсказка: если Бога нет, то или все можно, или избранные личности имеют право ради общественного блага убивать людскую мелкоту. У Кесьлёвского этого тезиса нет, зато есть дистиллят достоевщины — погружение в пропасть принципиальных дилемм. Каких? Неважно.

(«Впрост», 1994, № 24)

В «Белом» очевидны чаплиновские мотивы. [...] В мировой кинематографии нет явления, более связанного с понятиями свободы, равенства и братства, чем творчество Чаплина. Героя Кесьлёвского зовут Кароль, и фамилия его Кароль. Если произнести его имя так, как оно звучит по-английски, то обнаружится и разгадка немыслимой одежды героя в Париже, развалюхи — места его работы в Варшаве — и всех остальных якобы несуразностей, которые привели зрителей и критиков «Белого» в замешательство.

[...] Итак, равенства нет в любви, нет его в дружбе, нет равенства в мире вообще. И в кино нет равенства — режиссер манипулирует зрителем как хочет, Кесьлёвский это уже доказал, создав два разных финала «Короткого фильма о любви».

(«Кино», 1994, № 6)

[...] Дальтоники из жюри Каннского фестиваля не заметили «Красного», что, впрочем, и неудивительно, если председательствует вечный ковбой Клинт Иствуд, не видевший до этого ни «Синего», ни «Белого», так как «до Америки такие фильмы не доходят».

(«Кино», 1994, № 7 — 8)

«Красный» — фильм о человеке и Боге, творящем человека по образу и подобию своему. Но ведь и человек создает своего Бога по своему подобию. Одинокие люди верят, что и Бог одинок.

В «Красном» идет опять (вспомним «Случай», два противоположных финала «Короткого фильма о любви») игра в случайность и детерминизм, ибо Кесьлёвского всегда интересовала взаимосвязь между свободой и необходимостью. Последняя часть великой трилогии — это трактат о предназначении. Больше того — это фильм о Боге. Но не Боге Ветхого завета, а о мрачном часовых дел мастере, замкнутом, несущем бремя своей миссии и по-человечески страдающем. Он давно никому не выносит никаких приговоров, ибо — как Сартр — убежден, что люди сами создают себе свой ад. Правда, Кесьлёвский считает, что выход есть всегда, и он — в любви.

В единое целое творчество Кесьлёвского объединяет постоянное присутствие наблюдателя, отсылающего нас все время с помощью разных деталей к прежним работам режиссера. «Красный», как бы подводящий итоги, еще раз подчеркивает, что не существует свободы, не существует равенства, но есть намек на братство: на взаимосвязанность всех со всеми в этом мире.

Если прежде у Кесьлёвского были претензии к Богу, к тому, как он относится к человеку, то теперь он Его прощает, осознав, что человеку никогда не понять Бога.

(«Кино», 1994, № 7 — 8)

«Красный» — самый зрелый и самый интересный с художественной точки зрения фильм о фильме, размышление об акте творения, о диалоге между художником и творением, созданным его воображением. Выдающийся документалист, пройдя по пути эволюции, пришел к выводу, что экранная действительность — это создание совершенно произвольное и субъективное. Творение в чистом виде.

(«Кино», 1994, N 7 — 8)

Составление и перевод с польского Е.Шиманской

ХРИСТОС ЯННАРАС

Границы истины

Греческий богослов и философ Христос Яннарас родился в Афинах в 1935 году, учился в Афинах, Бонне, где слушал лекции Хайдеггера. Защитил докторскую диссертацию в Сорбонне на тему «Метафизика тела у преподобного Иоанна Лествичника». В настоящее время — профессор философии в Афинском институте политических наук и международных исследований. Много сотрудничает в газетах и журналах, член редколлегии международного теоретического журнала «Консилиум».

Христос Яннарас достойно представляет православие в современном культурном мире. Его многочисленные книги (такие, например, как «Азбука веры», «Личность и эрос» и др.), статьи и устные выступления разрушают общепринятое представление о православии, как об архаичной, неподвижной и безмолвной структуре, выраженное, наверное, точнее всего в письме Пушкина к Чаадаеву: «Оно (духовенство. — А.В.) носит бороду, вот и все отличие. Оно не принадлежит к хорошему обществу». Но Яннарасу удается разрушить этот стереотип не с помощью формального или поверхностного осовременивания традиционного богословия. Он показывает нам православие как церковь, как динамизм жизни, побеждающие индивидуальный морализм и ритуализм. Конечно, этим не исчерпывается разностороннее творчество Христоса Яннараса. Он пишет книги и чисто философские («Непрерывная философия»), и социально-этические («Правое слово и общинная практика»), и даже политико-экономические («Реальное и воображаемое в политической экономике»). Но для нас сочинения Яннараса важны в первую очередь как слово о жизни Церкви. Философ-экзистенциалист помогает вспомнить, что вера — это не только убеждения, но и экзистенция, способ существования.

Читатель, возможно, обратит внимание на фразу Яннараса о чуде, произошедшем в нашем веке: свидетельстве веры в России. Эти слова не случайны. Во многих выступлениях Христос Яннарас подчеркивает исключительную роль гонимой русской Церкви и русской богословской мысли XX века в возрождении православия (Т.Флоровский, В.Лосский и другие). Русское богословие XX века оказало бесспорное влияние на становление и самого Христоса Яннараса как мыслителя. Сильное влияние оказал на него и Хайдеггер. В духе размышлений этого философа Яннарас интерпретирует апофатизм традиционного православного богословия. А это в свою очередь дает современной философии возможность воспринять апофатичность православия не как немоту и бессилие мысли, а как ее новизну и тайну.

Очень рад встретиться с моими друзьями. Одновременно для меня это большая ответственность, так как в разговоре о вере ждут гораздо большего, чем философских размышлений. И мне придется привлечь весь свой духовный опыт.

Данные опроса свидетельствуют, что в Швейцарии, и на Западе вообще, 80 процентов людей верят в Бога, и только 15 процентов ходят в церковь. Но что собственно означает — верить в Бога? Все очень индивидуально. Например, это означает, что я в качестве принципа существования космической реальности признаю наличие Создателя. Ибо в этом есть логическая необходимость. Сошлюсь на пример древних греков, исходящих из необходимости существования верховного существа, которое является причиной всего существующего.

Не случайно все высказывания древних греков о Боге начинаются с фразы: «Необходимо,

---

Лекция, прочитанная Христосом Яннарасом в Женеве 10 ноября 1991 года.

чтобы Бог был». Это означает, что в этом есть логическая необходимость предсуществования, Бога, всей космической реальности. И это полагается априорно.

Другой, прямо противоположный способ мышления мы находим в библейской и прежде всего древнееврейской традиции. У древних евреев, вы знаете, появление Бога связано с историей, с личным опытом. О Боге начинают говорить с того момента, как он предстает перед человеком, перед Авраамом. Он разговаривает с ним, как говорят с другом, лицом к лицу. И признание Бога происходит не в результате аргументации, а в результате доверия, которое он внушает Аврааму. Бог верен своему слову. Таким образом, сначала существует исторический опыт, подтверждающий, что есть Бог, который ведет себя по отношению к человеку самым непосредственным образом. Присутствие Бога настолько ощутимо, что его можно проверить на ощупь. Итак, два прямо противоположных подхода. Один — логический, метафизический и, можно сказать, схоластический. Другой — своего рода общественный, который начинается с исторического опыта.

Это различие напоминает нам о том, что само слово «вера» не означало раньше то, что оно означает сегодня. Сегодня, когда говорят о вере, говорят о личной убежденности. Вера предполагает убежденность, принятие каких-то догм, перед которыми склоняют головы. Ничего не отбрасывая и все принимая просто так. Вот почему мы говорим о различных видах веры, например, даже о вере марксистской или фрейдистской, и особенно о марксистской, фрейдистской или лютеранской «ортодоксии», о правильной вере. Все это обычные значения слова «вера». В самом же своем начале это слово употреблялось и служителями церкви и обыкновенными людьми совершенно в другом значении. В греческом языке слово «вера» («пристис») означало «доверие».

Можно привести пример из отношений между людьми на рынке. Если кто-то пользуется доверием, если говорят, что ему можно верить, это означает его кредитоспособность. Но доверие предполагает знание этого человека. Нельзя доверять тому, кого не знаешь. Положение изменится, только если через посредничество людей, пользующихся вашим доверием, третье лицо, незнакомое вам, обретет статус знакомого.

В определенном смысле слова «вера» относится лишь к личному опыту, к личным отношениям. Нельзя же, например, доверять абстрактным вещам или абстрактным идеям. Не случайно вся жизнь Церкви начинается с непосредственного опыта, с исторического конкретного опыта «общения с Отцом и с Сыном Его Иисусом Христом» (1 Ин. 3). Помните, как евангелист Иоанн начинает свое Послание? Он говорит: «О том, что было от начала, что мы слышали, что видели своими глазами, что мы созерцали, и что руки наши осязали, о Слове жизни... возвещаем вам...» (1 Ин. 1-3). То есть все начинается с опыта.

Конечно, веру как и опыт, можно найти и вне церкви. Что же превращает опыт и веру в «новую весть», в благовещенье, в Евангелие? Я думаю, все дело в том, что Церковь, желая утвердить веру, провозглашает ее способом существования, которое выходит за рамки времени, пространства, природных условий и смерти. Иными словами, иметь доверие — это не только результат личного опыта, но еще и сам способ существования, отличный от того, в котором вы пребывали ранее.

Позвольте напомнить вам известный отрывок из Библии. Ученики Христа находятся в небольшой лодке. Дождь, настоящая буря, шторм. И вдруг ученики видят, как Христос идет по воде. В ночи по морю. Петр говорит Ему: «Господи! если это Ты, повели мне пойти к Тебе по воде. Он сказал: Иди» (Мф. 14, 28-29). Петр выходит из лодки и идет по воде. В тот момент он не существует на уровне предписаний и законов своей природы, он существует на уровне отношений, на уровне доверия. И это, как мне кажется, наглядный пример смены способа существования.

Часто мы говорим: «Это чудо». Что такое чудо? Магия? Нет. Чудо — это как раз изменение способа существования. И когда Петр видит приближающуюся штормовую волну, у него вновь появляется страх. И тогда он начинает тонуть. То есть от способа существования через отношение, через доверие и веру он вновь переходит к способу существования, обусловленному его природой.

Евангелие церкви — это новая весть, благость которой в смене способа существования, в преодолении смерти. Я совершенно уверен, что у всех у нас одна и та же проблема. Проблема смерти. От того, как мы ее разрешим, зависит и наше повседневное существование, и то есть работа, семья, социальные отношения. Все зависит от того, какой ответ мы дадим на вопрос о жизни и смерти. Церковь обещает нам жизнь, которая свободна от смерти. Но было бы очень опасно рассматривать это евангельское обещание как некую идеологическую доктрину, поскольку оно с самого начала ос-

новано на историческом факте. И мы говорим не о философском объяснении явления, а именно об историческом факте. В том смысле, что были свидетели, которые видели, слышали, осязали существование Христа во плоти, Его бытие как исторического лица.

Что означает этот исторический факт? На что он нам указывает? Бог может существовать в условиях, соответствующих человеческой природе. Другими словами, человеческая природа способна воплощать способ существования «несотворенного», божественного начала. И это способ существования, который не подвластен времени, пространству, тлену и смерти. Вот почему, перефразируя Апостола Павла, мы говорим, что с воплощением Иисуса Христа рухнула стена, разделяющая человеческое и божественное. Таким образом, получается, что человеческая природа способна воплощать вечность и бессмертие. Нужно подчеркнуть, что на языке Церкви вечность не означает времени, которое никогда не кончается. Это как раз обратное, это ад. А вечность как бессмертие — это свобода от времени. Это — способ жизни, которому известно только настоящее, это — полнота жизни.

Наш опыт показывает, что когда мы влюблены, со временем у нас отношения особые, для нас это не только время. Мы выходим за рамки времени, а не пребываем в его бесконечности.

Что же нам в особенности указывает на такой способ существования божества, которое выходит за рамки времени и пространства? То, что Иисус Христос вошел в историю не для того, чтобы свидетельствовать о своем собственном бытии, но чтобы быть Логосом Отца Небесного, свидетельствовать об Отце. В то же время Отец, о котором свидетельствует Сын, Его Логос, предстает не как абсолютное существо. Он скрывается за Логосом, за энергией Святого Духа. Так же и Святой Дух действует в мире, чтобы являть Логос, то есть свидетельство Отца. Все это в опыте Церкви означает, что перед нами способ существования, который выходит за рамки индивидуума. Сын не существует сам по себе, Отец не существует сам по себе, Святой Дух не существует сам по себе, но каждый существует для другого. Вот почему единственное определение Бога, которое нам дает Библия: «Бог — это Любовь». В Библии не сказано, что любовь — свойство Бога, как некоторые хотели бы это представить. Нет, это способ Его существования. Он может существовать не иначе, как посредством любви. Он существует не вначале так, а потом эдак. Нет. Он существует, потому что любит. И Отцы Церкви настаивают на этом пункте, говоря о том, что если бы это было иначе, принципом существования была бы необходимость. Если Бог вечен в силу своей природы, если его божественная природа заставляет его быть вечным, в этом случае присутствию Бога предшествует необходимость. Как если бы вначале была необходимость божественной природы, а затем существование Троицы. Но нет. Отцы Церкви настаивают на том, что существование Бога — это, если позволите употребить такой термин, продукт его свободы любить. Он остается вечным, потому что хочет любить. И реализовать свое существование посредством любви в Троице.

Именно любовь есть божественное существо и способ божественного существования. Вот почему Церковь начинает с этой реальности и хочет подражать такому способу существования. Условием его реализации является церковная община, церковные служители. Уже сейчас мы можем четко разграничить то, что мы называем религией, и то, что мы называем церковной общиной, общностью.

Что касается религии, она распознается по личной убежденности, убежденности метафизической, по морали, которой следуют индивидуально, каждый сам по себе, по культу, который исповедуется также индивидуально.

Что касается церковной общины, здесь все обстоит иначе. Мы стремимся преобразовать нашу жизнь в другой способ существования, в жизнь в религиозной общности. В этом состоит смысл Евангелия и нашей евхарической реальности.

Мы переходим с уровня природы на уровень отношений. Из осознания этого факта вытекает следующее. Существует слово «догма». Но на языке Церкви это означало не то, что понимается под «догмой» сегодня, когда это понятие ассоциируется с какими-то принципами и формулировками, которые следует принимать сразу и безоговорочно. Но в истории Церкви вначале говорилось о «оросе»[1], а не о догме. Решения Великих Вселенских Соборов назывались «оросами». «Оросы» означают «границы» истины. Они еще не истина, так как последняя познается через опыт. Через непосредственный реальный опыт жизни в церковной

[1] «Орос» — граница (греч.).

общине, в лоне Церкви. «Оросы» представляют собой границы возможностей этого опыта.

Я часто на лекциях привожу один пример, который кажется мне довольно удачным. Все мы на опыте знаем, что означает материнская любовь. И определений нам не требуется. Но если кто-нибудь вошел бы в этот зал и сказал: «Материнская любовь заключается в том, чтобы бить свое дитя шесть раз в день», — это было бы чем-то идущим вразрез с нашим опытом. И мы не согласились бы с этим человеком. А если бы он упорствовал, объясняя так материнскую любовь, мы стали бы протестовать и постарались дать другое определение. Скажем, материнская любовь — это нежность и т.д. и т.д. Если же кто-то потерял мать в раннем возрасте, но утверждает, что понимает наше определение, это не означает, что он знает, что это такое. У него нет собственного опыта. Он знает определение, но не знает материнской любви. Точно такая же роль догм в жизни Церкви.

Даже атеисты, возможно, умеют говорить о догмате воплощения и т.д., но это не означает, что они знают истину Церкви, что им открыт ее исторический опыт переживания, опыт воплощения Бога-Отца и т.д. У нас есть все эти определения, которые нужны, чтобы показать путь к опыту Церкви. В этой связи очень важно различие между природой и тем, что мы называем «энергиями» природы, на котором очень настаивал св. Григорий Палама. С необыкновенной прозорливостью он увидел здесь проблему грядущих поколений. Потому что, если говорить о природе как таковой и ипостасях, то есть лицах, которые ее воплощают, это может нас снова привести к рационализму, к превращению жизни просто в идеологию.

Что означает на языке Церкви «энергия»? Снова прибегнем к нашему повседневному личному опыту. Чтобы убедиться в абсолютной уникальности человека, в несхожести с другими, нам нужно его физическое присутствие. И невозможно описать человека: как бы мы ни старались, наше описание будет соответствовать описанию каких-то других людей. Поэтому нужно этого человека знать, видеть, заметить в нем его специфическую исключительность. Нужно привыкнуть к его словам, к его жестам, к его взгляду, понять его психику. Все это представляет собой естественную энергию. Энергию, посредством которой выражается неповторимость человеческой личности. Иначе то, что мы называем личностью, субстанцией и т.д., остается абстракцией.

И мы можем распознавать человеческое лицо не непосредственно, но через разные формы проявления энергии. Например, когда мы много раз слышали Моцарта и слушаем какую-то его симфонию, которую не слышали раньше, мы тотчас же говорим: «Это Моцарт». Когда мы читаем поэму Бодлера, мы чувствуем, что это Бодлер. По какому признаку распознается характер художника, непохожий на другой, Бодлера, или Моцарта, или Ван Гога? По признаку особой энергии, поэтической в широком смысле слова, которая помогает нам распознать уникальность другого лица.

Говоря языком Церкви, мы знаем и распознаем Бога посредством его поэтического выражения в сотворении мира. Акт творчества — это чувствительность к прекрасному. Итак, с одной стороны, через божественную энергию творчества мы распознаем личное присутствие Бога, с другой стороны, он остается нам неизвестным, как неизвестным остается даже Моцарт. Да, мы узнаем его музыку, его уникальность в музыке и т.д., но его человеческая личность для нас уже в прошлом. Мы распознаем личное существование Бога, и через Его энергию тотчас же узнаем о Его личном присутствии. То, что на языке Церкви называется благодать. Благодать — это энергия божества, которая нисходит на нас, как любовь, зовущая к непосредственному и немедленному общению. Благодать — это не то, что иногда пытаются представить как нечто сверхъестественное, сверхопытное. На мой взгляд, это нечто простое. Способность к такому призыву, идущему к нам от энергии несозданной природы, несозданного существа, которая постоянно свидетельствует о наличии уникальности. Уникальности Логоса, Отца и Святого Духа.

В этом смысле вера, как я уже говорил, отличается от того, что было обозначено как убеждение, личная уверенность и т.д. Вера означает возможность слияния в любовном отношении, в Эросе, с которым Бог взывает ко мне, а я должен соответствовать этому отношению, этому призыву Бога, являющегося женихом человеческой души, возлюбленным человеческого существа.

Почему и смерть, и правила, и исполнение канонов не имеют всепоглощающего значения в жизни Церкви? Потому что главное в евангельской Вселенской Церкви заключается в возможности преобразовать даже грех, даже человеческое поражение в отношения с Богом. Позвольте мне напомнить вам известную притчу о фарисее и мытаре. В одном случае мы имеем дело с человеком, который строго сле-

дует всем заповедям и оказывается исключенным из отношений с Богом, отлученным от Царствия небесного, отринутым от Бога, который олицетворяет собой жизнь, жизнь вечную. В другом случае мы имеем дело с грешником, изгоем и неудачником, но жаждущим отношений с Господом. И именно эта жажда приводит человека к существованию в непосредственном общении с Богом. Вот почему в Евангелии даже грешники, блудницы и мытари ведут нас к спасению.

Что же означает спасение? Это не юридически объективное оправдание поступков. И снова греческий термин оказывается очень значимым. «Сотириа» означает «я становлюсь целостным», «я достигаю полноты своего существования».

Совсем особый вопрос, в зависимости от каких исторических обстоятельств мы пришли к современной концепции веры, к концепции, которая идеологична. Я не стану сейчас говорить об историческом аспекте проблемы. Я хотел бы только подчеркнуть, что (это мое личное впечатление, и, возможно, я преувеличиваю) мы переживаем кризис веры. Это не значит, что люди перестали верить в Бога. Кризис заключается в подмене веры идеологией. Из Бога сделали идола. Из жизни Церкви — идеологию, разновидность практической морали, довольно заземленной, разновидность психологии, потому что мы все еще боимся прихода зрелости. Нас страшит риск, ответственность, и мы не хотим по-настоящему прийти к свободе выбора. Поэтому нам нужны авторитеты, авторитеты Церкви, которые бы нам указали, что делать. Таким образом мы не имеем ни ответственности, ни какого-либо выбора. Вера и религиозность для нас сводятся к исполнению неких правил, ограниченных определенностью системы. Очень часто то, что называют православием, соборностью, предстает в виде немногочисленных замкнутых сообществ, говорящих на особом языке, который резко отличается от языка основной массы людей, живущих другой жизнью. Большая часть людей ничего не понимает даже в речах о воспитании, об очищении сердца, о Иисусовой молитве. Все это воспринимается как язык людей, стоящих в стороне, ничего общего не имеющих с жизнью, то есть с реальностью этого мира — реальностью спасения человечества, ради которого Христос явился и ради которого пошел на крест.

В «Послании к Диагнету» (XI век) сказано, что древние христиане были, как все. Они жили в городах, имели профессии, те же, что и у всех, привычки и т.д. Но в то же время они представляли собой уже не мертвую муку мира, но тесто, которое месится, чтобы передать идею бессмертия, идею вечной жизни в плоть и кровь всего человечества.

Дабы вновь обрести смысл слова «вера» и церковного опыта обретения веры, нужно преодолеть искушение затворничества в мифологии или в круге психологических опытов, что не позволяет нам свидетельствовать о Евангелии как о новой вести для всех. Для всех тех людей, которые вопрошают о смысле существования, о смысле истории, о смысле мироздания.

Сегодня особенно нужно осмыслить смерть. Следует задаться вопросом, как можно преобразовать грех и смерть, которая является наивысшим грехом, наибольшим поражением в человеческом существовании, как можно все это преобразовать в отношения с Богом. И жить в надежде, так как невозможно, чтобы у всех нас сразу же появился опыт такого отношения. Мы уповаем на Церковь, на наиболее живую ее часть, которая служит опорой нашей надежде, что все мы сможем преобразовать грех и смерть в отношения любви с Богом, то есть в вечную жизнь.

На этом я бы хотел закончить свое выступление и надеюсь, что дискуссия дополнит его наиболее существенным образом.

— Вы называете смерть самым большим грехом. Не кажется ли вам, что умереть так естественно?

— У меня нет аргументов, которые могли бы вас переубедить. Но мне кажется, что человек появляется на свет с желанием веры и жизни. Современная психология очень много нам в этом открыла. Человек желает жизни, которая не знает границ, которая не знает средств для выражения себя. И если в душе или, как говорят психологи, в «психее» человека все строится вокруг этого желания, то смерть воспринимается как поражение.

И уже совсем просто и непритязательно, если позволите, это можно было бы объяснить так. Тот страх, который нам внушает смерть, показывает, что это поражение.

Вопрос об экономике[2].

— Вопрос об экономике совершенно замечательно решается у Аристотеля, у которого

[2] К сожалению, не все вопросы из зала смогли быть дословно расшифрованы с магнитофонной ленты.

приоритет отдается человеческим отношениям, отношениям социальным. И уж затем появляется «монета» («деньги»), чтобы служить этим отношениям. Вот почему в греческом монету называют «нумизма», что означает «видимость». Деньги не представляют реальность, но только ее видимость. Они — средство, чтобы прийти к социальным отношениям, которые были бы более справедливы, более человечны.

Когда приоритет отдается человеческим отношениям, то это может распространяться на любую область, включая и политику. И совсем не обязательно окрашивать все это идеологией. Ведь был длительный период времени, когда все одинаково интерпретировали экзистенциальную реальность, даже не представляя себе, что это такое. И все значение культа Церкви заключается в том, чтобы смысл вещей передавался человеку незаметно, почти скрыто.

— Предосудительно ли, на ваш взгляд, быть послушным, как винтик?

— Быть «винтиком», простым исполнителем чужой воли означает отчуждение по отношению к человеческому существованию. Я уже говорил вам, может быть, в несколько абстрактной форме, что наиболее характерным элементом личности является не что иное, как свобода. Обратное — это отчуждение, бегство от реальности.

В этой связи интересно то различие, которое мы делаем в языке Церкви между послушанием и дисциплиной. Мы часто говорим о монашеском послушании. Что это такое? Доказательство нашей свободы, постоянное доказательство. Например, духовный отец велит своему послушнику принести воды. Тот приносит, а старец ее выливает. В этот момент у послушника возможны две реакции. Или он разбивает старцу голову, или подчиняет свою волю его воле. Жертвует собой. Таким образом, у него есть свобода выбора. И он осуществляет выбор свободы. Ибо вторая реакция — это триумф послушания, триумф свободы. Нам необходимы великие доказательства свободы.

Что же такое дисциплина? Подчинение авторитету, который диктует нам, что думать, что читать, когда и где работать. Все это свидетельства незрелости.

— Почему люди избегают ответственности?

— Она предполагает риск. Риск требует способности к самоуничижению. Ибо риск сопряжен с возможностью поражения. Вот почему свобода постепенно подводит нас к зрелости, к способности находиться лицом к лицу с другими и с Богом.

Вопрос об историческом пути православия.

— Вы знаете, что православие веками находилось в том, что мы называем «Вавилонским пленом». Оно прошло через отчуждение. Православное богословие мне кажется жертвой академизма, который крепко держится догм, считая их центральным пунктом идеологии. С другой стороны, православие страдает эмпиризмом, который отдает приоритет индивидуальной морали, не учитывая факта церковного таинства. В таких условиях то, что произошло в нашем веке, — это, на мой взгляд, чудо, большое чудо, сотворенное Господом. После революции небольшая группа верующих в России приносит миру свидетельство истовой веры, которое в точности соответствует свидетельству Отцов Церкви. Это — настоящее чудо. И все мы, как мне кажется, пьем из этого источника. Это было подобно обновлению: повторное открытие непрерывного опыта в жизни Церкви.

Я думаю, что нужно найти равновесие между историческим опытом священнослужителей и тем, что называют догмами. Но отправной точкой для этого должен послужить апофатизм православного богословия. Термин «апофатизм» я объяснил бы следующим образом. Нельзя исчерпать истину посредством ее формулировок. Определение истины не исчерпывает истины как таковой, не исчерпывает опыта истины. Таким образом, истина — не индивидуальный факт, это участие в событии, которое все мы переживаем вместе, подобно семье.

Поэтому нужно найти некое равновесие между теорией и практической стороной в жизни Церкви, но все это должно проходить «под защитой» апофатизма.

— Существует различие в восприятии времени. Время во всей его полноте — это время Господне. И есть время фрагментарное, человеческое. Не означает ли смерть — приобщение ко времени во всей его полноте?

— Конечно, время можно понимать по-разному. Божественное время можно представлять как вечность, как настоящее, которое длится вечно. Я лично предпочитаю пользоваться термином «обогнать время», «выйти за его рамки», так как даже в понятиях современной физики мы постоянно сталкиваемся с этими явлениями. Время — это обстоятельство, если можно так выразиться, присутствия материи. Там, где материя не существует, не существует и времени. Поэтому перейти в другой способ существования после смерти — значит перейти в другое состояние, где мы выходим за рамки природы. Один из отцов Церкви говорил: «Смерть — это, когда умирает природа». И действительно, после смерти нет ни мысли, ни

воображения, ни памяти, ничего вообще. Ибо умирает природа. Ничего не существует.

Что существует, так это ипостась. В языке Церкви есть выражение (в службе отпевания, например), которое можно истолковать приблизительно так: принцип ипостаси моего существования, как призыв Божий, составляющий мое существо. Он представляет собой реальность, которая не укладывается в голове. Говоря в терминах психологии, с возрастом происходят психосоматические изменения, слабеет память... А если с человеком происходит несчастный случай, перемены в психике могут быть самые ужасные. Исчезает характер. Человек утрачивает личность. Так где находится ее субстанция? Мне кажется, это очень трудно выяснить. Какое бы мы ни давали определение, оно будет недостаточным. Путеводным во всей этой сложности является прекрасное выражение — «по зову Господа». Зов Господа, который дает нам жизнь, — это реальность, экзистенциальная реальность.

Эту мысль можно дополнить. Здесь, на земле, наша природа ипостазирует созданную природу. После смерти природа не существует. И испостась ипостазирует несозданные энергии Божьей благодати. Вот почему все мы после смерти существуем через энергию Святого Духа. Конечно, это ко многому обязывает. Но после смерти все оказываются обожженными.

Однако хотя все после смерти, по словам св. Максима Исповедника, оказываются объединенными с Богом, только те, кто может соответствовать сильной любви Господа, которая и дает субстанцию нашему загробному существованию, испытывают райское блаженство. А те, кто не может соответствовать этой любви, пребывают в аду. Ад ничего общего с Богом не имеет. Это не вид наказания, ниспосланного извне. Бог — это только любовь, Он обнимает всех, Он объединяет всех. Но все зависит от нашей способности отвечать Ему. Мне кажется, что в такой интерпретации загробной жизни есть место надежде.

— Как вы относитесь к идее, что наше земное существование лишь подготовка к вечной жизни и что, следовательно, нужно избегать соблазнов, исходящих от материальных благ?

— Да, вы совершенно правы. Нужно остерегаться опасности скатывания на позиции некоторого идеализма. Вот почему лекция, которую вчера прочел нам отец Симеон, очень важна, в ней воздается должное покорности. Что такое покорность? Нечто связанное с отчаянием. И нужно, действительно, пройти через отчаяние, чтобы осознать ограниченность наших возможностей. Нужно пройти через совершенное отчаяние, чтобы прийти к вере. Нельзя доверяться ни нашим добродетелям, ни нашему аскетизму, ничему. Но надо ожидать всего-всего от любви Божьей. Вот где спасение.

Вопрос о современном православии.

— Я попытаюсь вам ответить, но буду выражать только свое личное мнение, которое не имеет особого веса, я имею в виду официального. Неудачи Церкви, я подразумеваю православие, связаны, на мой взгляд, с тем, что ему нечего предложить современным верующим, которые все мерят меркой эффективности. Принцип эффективности — это принцип проверки всего. Это настоящая трагедия. Три православия, пять юрисдикций. Страшная путаница. К тому же существует большая опасность превратить православие в новую форму благочестия. В ту благочестивость, которая превращает православие в расхожий товар. Все слушают и коллекционируют православную музыку, рисуют и собирают иконы и т.д. Мы потребляем. И мне кажется, в этом кроется большая опасность.

Но в историческом поражении скрыта большая сила. Ибо нужно понимать это не как некое иносказание, а прямо: «Сила моя в немощи совершается», — говорил апостол Павел. Так ведь оно и есть на самом деле. Несмотря на поражение, Церковь продолжает свой путь в мире. Повторяю, это мое личное мнение. Но я считаю, что Ее продвижение осуществляется не путем принятия решений Святым Синодом или Главами Церкви. Церковью движут святые. Они открывают нам истину и ободряют нас в нашей надежде. Вот что такое Церковь. Но нужно обладать большой силой, чтобы принять унижение и исповедовать смирение и покорность судьбе.

Мы здесь все взрослые люди и, надеюсь, понимаем, что это не ниспровержение авторитетов Церкви. Напротив, сама организация Церкви, Собор с Епископом во главе показывают нам средство и путь к спасению и к вечной жизни. Нам нужен духовный отец, поскольку его образ является отражением Отца Небесного. Все это понимается апофатически. И не следует отождествлять эти лица с конкретными историческими персонажами. Все мы переживаем одну и ту же неудачу. Был большой Собор, который претендовал на роль Вселенского, тот самый, который подписал осуждение Афанасия Великого. Кто вспоминает сегодня этих восемьсот епископов, тогда как св. Афанасий остается в жизни Церкви

одним из тех, кто нас ведет, кто дает нам в жизни надежду.

И нужно понимать это противоречие. Нам нужны конкретные границы, потому что все мы слабы. Нам нужны конкретные отношения с Отцом, с Епископом или Пресвитером, председательствующим на нашем церковном собрании. Но в то же время мы понимаем, что жизнь Церкви зависит от благодати Бога, который указывает нам путь, и мы идем по нему так, как это предначертано в истории.

— В нашем веке совершены большие научные открытия. Техника шагнула далеко вперед, и человек высадился на Луну. Как вернуть его к другой проблематике. Напомнить о необходимости общения с Богом?

— Да, современная физика пользуется языком, можно сказать, почти метафизическим. Эпистемология, насколько я могу судить, апофатична. А это означает, что большие противники Церкви — рационализм и эффективность — отступают на второй план. Говорят, что эпоха постмодернизма будет проходить под знаком метафизики. Это — первое. Второе — то, что Православная Церковь, по счастью, очень «материалистична». Мы не имеем ничего общего с идеализмом, мы не говорим об идеях. Мы говорим о красках, о хлебе, о вине, о посте, о молитве и т.д. Федор Студит, например, замечает: «Я с большим почтением отношусь к материи, через посредство которой пришел к спасению». Ибо Бог стал материей, плотью. Таким образом, мы очень материалистичны. И это ничем нам не грозит. Все зависит не от того, идеалистичны мы или материалистичны, но от той ритуализации мира, посредством которой мы пользуемся материей. И именно это сегодня надо изменять. Вот почему я говорю скорее о потребительском отношении, которое характеризует современное общество, общество потребления. А это предполагает эгоцентризм, то есть антипод жизни Церкви. Впрочем, такой эгоцентризм, какие бы формы он ни принимал, является материалистическим. Другое дело эгоцентризм моральный, как в случае с Фарисеем. Но в любом случае он не имеет ничего общего с динамизмом жизни, которую олицетворяет Церковь.

Нужно преодолеть индивидуализм. Осуществлять на практике жизнь как отношение, как любовь, как причастие.

Вопрос о логосе, о сохранении его таинства.

— Мне, собственно нечего особенно прибавить к тому, что об этом говорится. Это мнение разделяют все. Приходится констатировать, что у нас сейчас мало шансов спасти слово, Логос. Все превращается в напор, в картину, в образ. Несколько дней назад я прочел в одной статье, что характерным языком нашей эпохи является видеоклип, то есть смена образов, никак не связанных друг с другом. Это разламывает логоцентрическую концепцию на куски. Видимо, это тоже зависит от нехватки отношений и от потребности в личном общении. Но я думаю, что есть в нашей природе какие-то очаги сопротивления, которые запрещают нам говорить с кем-то, кого мы любим, с помощью картинок. В этом случае нужны слова, выражения.

Я вспоминаю, как несколько лет назад во время Всемирного Совета Церквей один теолог сказал, что нужно изменить все библейские выражения, которые не соответствуют духу и опыту нашего времени. В Библии говорится о царстве, о царе, о царском дворце и т.д. Нужно, мол, вместо этого поставить «дворец революции», «демократия» и все в таком же духе. Я посмел ему возразить. Библейский язык — это язык эротический. И даже сегодня нельзя сказать девушке: «Ты моя революция». (*Смех в зале.*) Я думаю, что церковный язык нужно в первую очередь понимать через церковную практику. Таким образом можно избежать диктатуры зрительного образа, которую мы в настоящее время переживаем.

Перевод Константина Сигова

Предисловие и публикация А.Великановой

«Русская симфония» К.Лопушанского — фильм неординарный. Картина, судя по устным отзывам, у многих вызывает реакцию отторжения. Но при этом она весьма сочувственно встречена критиками, исповедующими абсолютно разные взгляды на кинематограф. Лопушанский, пересмотрев расхожие мифы, лежащие в основе нашего понимания нынешних российских преобразований, дал в своем фильме достаточно резкую, неожиданную картину происходящего. И эта картина может быть подвергнута различным интерпретациям. Потому мы публикуем здесь две статьи, авторы которых оценивают фильм Лопушанского одинаково положительно, но понимают во многом по-разному.

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Покаяние

После убийства в 1990 году отца Александра Меня ликов в российской общественной жизни не осталось. Человеческие лица и человеческая речь — редкость, и на авансцене они обычно не приживаются; так был отторгнут Гайдар со своей командой. Зато личин столько, что все происходящее в стране временами напоминает колоссальный маскарад.

Политические партии, присваивающие себе безо всяких на то оснований чужие имена конституционных или либеральных демократов; опереточный регент несуществующей монархии; казаки в самозваных, ворованных мундирах; упитанные режиссеры, хорошо интонированными голосами завывающие о страданиях народа; фашиствующий митрополит Иоанн и ударившиеся в православие и монархизм секретари обкомов и личные референты Щелокова; нахватавшиеся из десятых рук геополитической терминологии недоучки «евразийцы» и «меценаты» с лексикой и замашками лагерных «паханов»; «белые братья» в Святой Софии и голографический мираж храма Христа Спасителя; репатриировавшиеся после десятилетий эмиграции категоричные учителя жизни и телевизионные дикторы, вообразившие себя проповедниками.

Короче, слова народные:

Ненаучная фантастика,
Реализм без берегов.
Белый дом, звезда и свастика,
Макашов и Баркашов.

На маскараде выше всего ценятся апокалиптический тон, заклинания и истерика, трагическое выражение лица, «соборность» и «духовность», культ катастрофы (на котором легко и приятно делать деньги), самовосхваление и притворное самобичевание.

Приоритетное направление бегства от жизни — прошлое. Поэтому на первых полосах газет господствуют эксгумации и перезахоронения, посмертные разоблачения и реабилитации. Недаром в начале века Павел Флоренский писал: «Возникла маска в современном смысле, то есть обман тем, чего нет на саамом деле, мистическое самозванство, даже в самой легкомысленной обстановке имеющее привкус какого-то ужаса». Личина — «темная, безличная, вампирическая сила, ищущая себе поддержки сил и оживления свежей крови и живого лица, которое эта астральная маска могла бы облечь, присосавшись и выдавая это лицо за свою сущность». Под маской пусто-

---

«РУССКАЯ СИМФОНИЯ»
Автор сценария и режиссер К.Лопушанский. Оператор Н.Покопцев. Художник Л.Шилова. Композитор А.Сигле. Звукооператор Н.Аванесова. «Ленфильм», «2ПиК», при участии Orient Express (Paris) и Комитета РФ по кинематографии. 1994.

та, — а пустота, как известно из сказок, — атрибут нечистой силы.

С детства ряженых я боялась,
Мне всегда почему-то казалось,
Что какая-то лишняя тень
Среди них *«без лица и названья»*
Затесалась...

(Анна Ахматова. Поэма без героя)

В маскараде участвуют и умные, и талантливые люди, в основном сформировавшиеся в безвременье семидесятых, когда казалось, что история навсегда замерла в этой стране, а единственным (за отсутствием жизненного опыта) руководством к действию были Достоевский и самиздатские перепечатки русских религиозных публицистов начала века. Крушение имперского строя в одной отдельно взятой стране привиделось им концом света. Обрушившаяся на замороженную страну жизнь оказалась непредсказуемой, грязной, опасной. Жизнь не оправдала оказанного ей доверия — жизнь поставили в угол.

Страх перед реальностью был особенно губительным для кинематографа молчавших «сорокалетних», бежавших от нее в фильмы Тарковского в России, Параджанова на Украине, Иоселиани в Грузии. Образцовым режиссером этого направления и примерным мальчиком для критического битья явился петербуржец Константин Лопушанский, в душном и замкнутом пространстве фильмов которого апокалипсис был формой жизни, а проповедь заменяла диалог.

На первый взгляд может показаться, что его последний фильм «Русская симфония» достойно замыкает трилогию, начатую «Письмами мертвого человека» и «Посетителем музея». Во всяком случае, глаз мгновенно считывает знакомые образы его вселенной: горят заводы, моря выходят из берегов, выползают из могил замученные и расстрелянные, ошалевшая толпа линчует райкомовских работников, на свалке пляшут пьяные мужички, мчится поезд на Куликово поле, на последнюю битву Добра со Злом, а alter ego режиссера, его любимый актер Виктор Михайлов, «наследник Толстого и Достоевского» с экранной фамилией Мазарин, мечется по стране, пытаясь спасти детей-сирот из погибающего интерната.

Все так, да не совсем.

«Русская симфония» — мужественная, почти самоубийственная самокритика, отторжение эстетики и духа первых фильмов трилогии, фильм о вине и ответственности русской интеллигенции за развязывание апокалиптического маскарада, вине, которую Лопушанский искренне и полностью принимает и на себя тоже.

«Русская симфония» — первый его фильм, действие которого разворачивается не на абстрактной Земле, овеваемой абстрактными Ветрами и населенной абстрактными Людьми, а здесь и сейчас, в России девяностых годов. Впервые реальность пробивает стены замкнутого и удобного мира прописных истин и захлестывает экран уличными схватками «Демо-

«Русская симфония». Мазарин — В.Михайлов
Фото С.Семенова

кратического союза» с милицией и ГБ, монархическими шествиями и пасхальными богослужениями, превращенными в великосветское зрелище. Реальность пьет, матерится, хватает за грудки, бьет морду. Документальные кадры подчас превосходят по фантасмагоричности самые бешеные фантазии режиссеров, а по постановочному размаху — голливудские «пеплумы». Чего стоит хотя бы грандиозная *инсценировка старинных битв*, поставленная на Бородинском поле неким военно-историческим обществом (представьте себе, сколько денег потрачено на эту игру в оловянные солдатики, — лично я не сумел), которую удалось заснять режиссеру. Более того, и это свидетельство точного ощущения Лопушанским духа времени, — реальность словно соревнуется с режиссером. На съемках пасхального крестного хода в петербургской Александро-Невской лавре толпа «верующих» неофитов безжалостно топтала могилы Некрополя. А сними Лопушанский прилюдное обращение в казачество Виктора Мережко на одном из курортных фестивалей, его справедливо обвинили бы в отсутствии вкуса и чувства меры.

«Русская симфония» — первый фильм Лопушанского, в котором появились болезненные, мучительные, но спасительные ирония и самоирония, сарказм и гротеск. Хотя он так же многословен, как и два первых, но в них абстрактный словесный ряд полностью соответствовал столь же абстрактному, нежизненному, декоративному визуальному ряду. Герои «Русской симфонии» даже превосходят своих экранных предшественников в словоизвержении, но их благие речи — в кричащем противоречии с жалкими и подлыми поступками, точнее, с неспособностью к поступкам, несущей гибель тем, кого рвутся спасать «наследники Достоевского».

«Русская симфония» — фильм о неподлинном, о личинах, о «Дьяволовом водевиле» Достоевского. Персонажи изъясняются преимущественно цитатами из Федора Михайловича и Бердяева, Пушкина и Пастернака, но не потому, что «хочут свою образованность показать», а потому, что привыкли ужимать реальность по мерке зазубренных стереотипов. На студийном показе фильма для прессы режиссер неуверенно заметил, что вроде бы и он причастился постмодернизму, намекая на цитатную конструкцию фильма.

Какой уж тут постмордернизм! Западный постмодернизм — культурная, аккуратная игра с текстами культуры, никак течения жизни не подавляющая. А в России начетничество обычно ведет к большой крови. Подарил один известный режиссер одному незадачливому летчику томик Ивана Ильина, а тот, других книжек, видимо, ранее не читавший, прочитал о противлении злу насилием и послал штурмовиков громить «Останкино». Прочитает какой-нибудь другой неофит Кастанеду и накушается грибов до того, что погонится с бритвой за соседкой, показавшейся ему ведьмой. В «обществе потребления» человек или не читает ничего, или имеет и реализует возможность прочитать все по нужной ему теме. В России же, если попадет книга в руки недообразованного идеалиста, тот мчится переустраивать мир.

В «Русской симфонии» приторный двойник Бориса Бугаева заводит записанный на портативный магнитофон шум метели: даже природа не подлинная — подставная. А тем временем наши современники с лицами малооплачиваемых ИТРов и коммунальных домохозяек примеряют мундиры и бальные платья. Битва Добра со Злом оказывается колоссальным шоу, которым дирижирует бессмертный, непотопляемый гэбэшник с мегафоном. И билеты на битву продаются так же, как на выступление шарлатана-проповедника или на обколотых, обкуренных музыкантов, дающих концерт «Рок против наркомании». Да и сам Апокалипсис — не гибель цивилизации, как в «Письмах мертвого человека», а нечто вроде театра «Гран Гиньоль». На закате дня можно, поборовшись всласть со злом, вернуться в обжитую коммуналку и побаловаться чайком. Поддельный Горбачев с поддельной Раисой Максимовной читают друг другу на ночь Достоевского. Впрочем, этот политический деятель и без подделки вписался бы в маскарад Лопушанского: слишком уж он напоминал кукловода, держащего в руках давно оборванные нити от разбежавшихся марионеток.

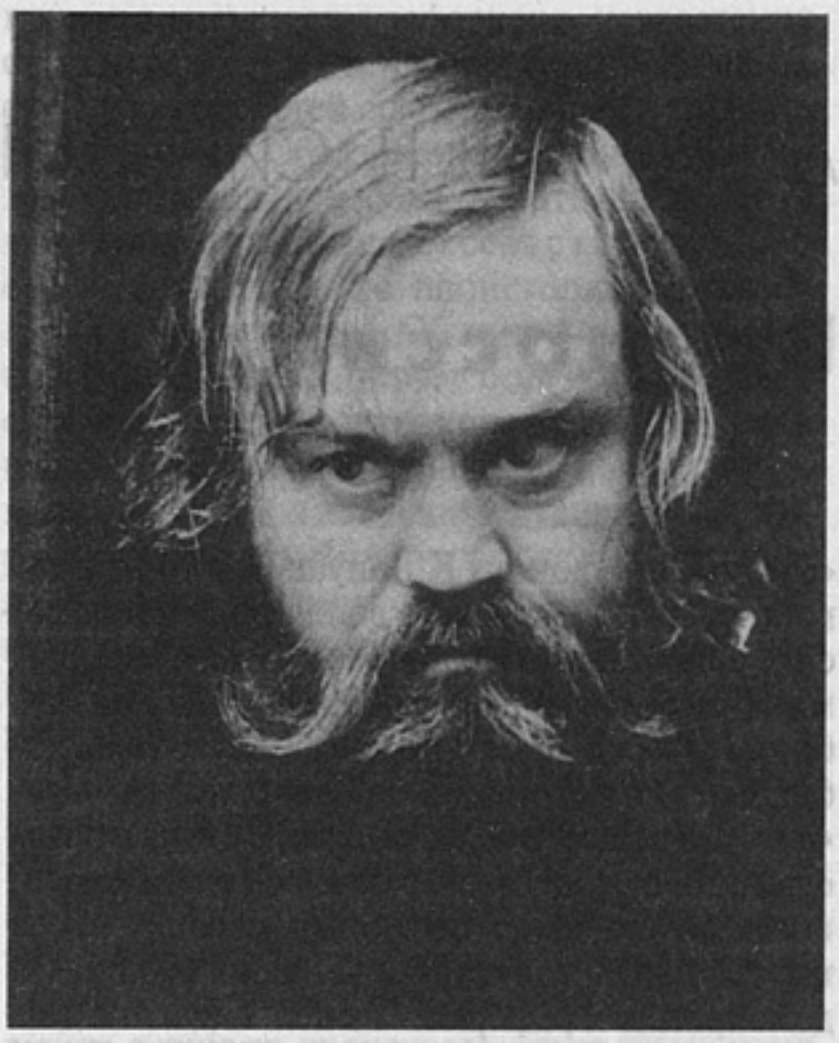
Страшнее всего, что оборотнем оказывается и сам Мазарин, воплощение преисполненной благими намерениями интеллигенции, рвущейся приложить свой кухонно-самиздатский опыт к реальности. Его потуги спасти сирот — жестокая самопародия Лопушанского, выворачивающего наизнанку и мотивы «Писем мертвого человека», и сакральную цитату о «слезинке ребенка». Герой не в состоянии выдавить даже слезинку, умоляя секретаря райкома дать тонущим детям катер — и в ход идет древний театральный прием с натиранием глаз луковкой. У вошедшего во вкус спасителя луковка всегда под рукой. Любой его шаг предваряется упорными репетициями, и кажется, что, как в бунюэлевском «Скромном обаянии буржуазии»,

камера вот-вот отъедет в сторону и откроется переполненный, аплодирующий зрительный зал. Прошение о катере, о котором прослышал писатель-бородач, похожий одновременно на всех ведущих почвенников, становится завязкой романа о сиротах. Текст разрастается, вырабатывается стиль, находятся бьющие на жалость читателей эпитеты, и Мазарин вовлекается в эту игру, пишет и пишет, а поезд уносит его все дальше и дальше от тонущих детей.

По замечанию Татьяны Москвиной (типичный пример давнего противника фильмов Лопушанского, принявшего и приветствовавшего именно «Русскую симфонию»), слова о том, что он «русский интеллигент, наследник, так сказать, Толстого и Достоевского», Мазарин произносит с интонациями пионера, который «перед лицом своих товарищей торжественно клянется» и т.д.

Препарируя Мазарина, Лопушáнский метит в самого себя, художника. Недаром приведенные писателем в качестве образца стиля слова Платонова «на гробе жены колбасу резал» рифмуются с кадром, где собеседники в поезде деловито под водочку кромсают колбасу на экземпляре «Искусства кино» со сценарием «Русской симфонии», пуще того — с портретом самого Константина Сергеевича Лопушанского. Профессиональный *со-страдатель* — такую удобную роль примеривает на себя Мазарин, навещающий семью армянских беженцев. Но и те уже привыкли к роли профессиональных жертв, объектов ритуального паломничества интеллигенции, ровным счетом ничего в их судьбе не меняющего. «А вы можете в этой комнате сострадать, а то в той не убрано?» Но это же грех современной режиссуры, зарабатывающей призы на фестивалях, моральный и иной капитал на оформлении чужого горя. Профессиональные *сострадальцы* — это и сам Лопушанский предыдущих фильмов, и Стивен Спилберг, которому так сильно захотелось «Оскаров», что на пятом десятке жизни он внезапно врубился в свое еврейское самосознание, и армия эксплуататоров «сталинской темы», предводительствуемая Никитой Михалковым.

Мазарину отказано в доверии окончательно. Слишком много личин он переменил за два часа экранного времени и только изредка чуть беспокоился, бросая взгляд в зеркало и приговаривая: «А лицо-то не мое, не мое лицо». Нет доверия и его финальному, уже на титрах появлению в роли кающегося грешника на коленях и в веригах, поедающего снег. Даже любимого своего учителя Тарковского не пощадил



«Русская симфония». Писатель — В.Ильин
Фото С.Семенова

Лопушанский, отсылая финальной бесконечной сценой к «Андрею Рублеву», гениальному фильму, выхолощенному интеллектуальной модой до набора общих мест.

Кажется, только раз звучат с экрана здравые слова, вложенные в уста писателя, растерявшего, кстати, по дороге от литературного сценария к экрану карикатурные черты одномерного черносотенца. Дескать, русским людям все время хочется чего-то эдакого, чтоб земля содрогалась и «бездны мрачной на краю...». Чудак человек, да отойди же ты от края бездны, неровен час — сорвешься, костей не соберешь, живи себе по-человечески и другим не мешай... ... Писатель — единственный, кто неподдельно испугался дела рук своих, когда увидел загримированного до стадии зомби Мазарина, произносящего приветственное слово к участникам торжественного слета по поводу Великой Битвы. Пугаться надо было раньше.

Неожиданностей в киномире мало. Кира Муратова предсказуемо неожиданна и парадоксальна. Сокуров никогда не полюбит жизнь. «Подмосковные вечера», как ни удивили критиков, все из того же киномира, что и «Любовь». А Лопушанский удивил по-настоящему, вырвавшись из обжитого кинематографического гетто и вступившись за загнанную жизнь. Как сказал бы Хармс: «Жизнь победила смерть неизвестным науке способом».

А. ЕРЕМИН, Н. СИРИВЛЯ

Всероссийский кураж

«Русская симфония» К.Лопушанского — «глас вопиющего в пустыне», вопль обличения, по силе сопоставимый с пророческими стенаниями П. Чаадаева или авторов сборника «Из глубины». Фильм этот пророческий не только в библейском понимании пророчества как *обличения*, но и, увы, в более расхожем смысле предсказания будущего. Оно сбылось очень скоро, когда спустя всего несколько месяцев после выхода картины авиабомбы наших «борцов за демократию и реформы» начали падать на детские дома в Чечне.

Лопушанский показал то, что все мы знали, но как-то старались вытеснить из сознания, что главная стихия новейшей русской революции, так же как, впрочем, и многих предыдущих исторических катаклизмов в России, — ложь. Сделал он это виртуозно: сняв слой за слоем, как чистят луковицу, все социальные и временные пласты начиная от наших дней — до Куликова поля. И везде обнаружил лукавую, двоящуюся стихию темного юродства, подмены и фальши. Он поставил радикальный вопрос, который до него мало кто отваживался задавать: действительно ли Россия Бога ищет? Действительно ли смысл русской истории — великое взыскание Божеской Правды? Или «народ-богоносец» вот уже шесть столетий только играет, придуривается, обманывает себя и других?

Центральное событие фильма — Апокалипсис, Страшный суд, в отличие от предыдущих картин Лопушанского, где речь шла преимущественно о некой глобальной катастрофе (будь то атомная война или экологическое бедствие), — здесь, в «Русской симфонии», вовсе не означает конец света. Это не более чем метафора. Страшный суд совершается в истории, здесь и теперь. «Ныне суд миру сему».

В евангельской притче о Страшном суде Христос говорит очень просто: «Приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира, ибо алкал Я, и вы дали мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня; был наг, и вы одели Меня; был болен, и вы посетили Меня; в темнице был, и вы пришли ко Мне». Тогда праведники скажут ему в ответ: «Господи! когда мы видели Тебя алчущим, и накормили? или жаждущим, и напоили? Когда мы видели Тебя странником, и приняли?

«Русская симфония»
Фото С.Семенова

или нагим, и одели? Когда мы видели Тебя больным или в темнице, и пришли к Тебе?» И Царь скажет им в ответ: «Истинно говорю вам: так как вы сделали это одному из сих братьев моих меньших, то сделали Мне» (Мф, гл. 25, ст. 34—40). Единственный евангельский критерий спасения, близости к Богу или погибели, существования вне Бога — «что ты сделал для ближнего?»

И вот этим судом судится в фильме Лопушанского главный герой и вместе с ним вся Россия, поскольку он — «русский интеллигент, наследник Толстого и Достоевского» — олицетворяет, конечно, не одно только сословие, но Россию в целом. (Еще в 1918 году о. Сергий Булгаков писал: «Да и разве можно ее (интеллигенцию. — *Н.С.*) отделять теперь от народа, как постороннее тело? Интеллигенция есть уже теперь не сословие, не состояние, модус народного бытия, духовный возраст народа. И Россия бесповоротно теперь уже вступила в интеллигентскую эпоху своей истории...»[1]) Простое и понятное дело, которое «интеллигент, наследник Толстого и Достоевского» должен совершить «для ближнего», — спасти от наводнения детей из детского дома, найти катер...

Обремененный этой благородной миссией, герой пускается в плаванье по взвихренному, мятежному морю российской жизни. Но все здесь — и власть, переживающая экзекуцию политического разоблачения, и русские писатели, спьяну хватающие друг друга за грудки в обсуждении тонкостей стиля, и православные иерархи, торжественно выступающие крестным ходом с иконами и хоругвями, и пьяный народ, пляшущий под гармошку, — все упоены собой, до «ближнего» никому дела нет. Почти каждый эпизод фильма заканчивается или скандалом, или всплеском стихийного, чудовищного веселья. Каждый ищет среди хаоса не мира и спасения, а какого-то угарного, сивушного «кайфа».

Да и сам «наследник Толстого и Достоевского» никакого сочувствия и сострадания ни к кому не испытывает, лжет в каждом слове — и сам понимает, что лжет; обличает себя — и сам любуется тем, как себя обличает. Мутный поток все дальше уносит его от несчастных детей, но при этом он делает на детях карьеру все более блестящую: он уже и писатель, и общественный деятель, и чуть ли не новый князь Мышкин...

Образ, созданный Виктором Михайловым, достаточно необычен: характерная интеллигентская внешность, рефлексия, неврастения, страдание в глазах и притом благородный пафос спасения детей среди всеобщего хамского безразличия... Образ сконструирован так, что зритель почти неизбежно, хоть на какое-то мгновение отождествляет себя с главным героем, и как только это происходит, механизм восприятия ломается. Обычно в кино герой, с которым идентифицирует себя зритель, является носителем позитивного мифа, где добро побеждает зло. А в этом фильме мы обнаруживаем, что герой лжет, еще не успев дистанцироваться от него. Ложь героя заставляет зрителя увидеть и в самом себе нечто плохое. Происходит разрушение мифа, самый болезненный и неприятный эффект, какой только возможен в кинематографе.

И вместе с тем это единственно возможный шаг к действительному изменению сознания — к покаянию. Лопушанский, совершив этот шаг по отношению к самому себе, приобрел ту пророческую остроту зрения, какой не было в его прежних картинах и которая позволила ему обличить сущность происходящего со всеми нами.

Одевая своего персонажа то в сюртук дореволюционного телеграфиста, то в плечистый пиджак «демократа» у власти, отдавая ему собственные идеи, слова, даже внешность, Лопушанский в его лице портретирует всю русскую интеллигенцию — культурное сословие, поразительным образом всякий раз превращавшее светлые идеи, благие порывы и высоконравственные принципы в средство социального самоутверждения... Российское образованное сословие в лице «наследника Толстого и Достоевского» перед лицом евангельского Суда терпит полный провал.

Но миф о русской интеллигенции — лишь часть мифа о русской истории, об исключительном религиозном призвании России, которая-де не может успокоится срединным благополучием Запада и все взыскует последней Правды. Мифа о том, что Божья правда воплощается в российской *имперской* государственности, в нашей конфессиональной и национальной исключительности. Эта религиозная идея, питавшая самомнение народа на протяжении нескольких столетий, нашедшая свое выражение в концепции «Третьего Рима», отражена в фильме в апокалиптически-грандиозном зрелище последней битвы Добра и Зла на Куликовом поле.

В этом кульминационном эпизоде фильма Лопушанский реализовал, по сути, мечту Тар-

[1] «Вехи», «Из глубины». М., 1991, с. 331.

ковского — запечатлеть Куликовскую битву, ключевое событие русской истории (которое тому не удалось снять в «Андрее Рублеве»). И как! Размах и напряжение — невероятные! В битве участвует все православное воинство со времен Дмитрия Донского до нынешнего возрожденного казачества... Войска идут и идут с просветленно-серьезными лицами на фоне багрового, пылающего «тихим пожаром» неба. Чудотворную икону Заступницы несут перед коленопреклоненным войском... Карлик хрипло, истошно пророчествует о надвигающейся темной, бесовской рати... Громом с небес звучит «Помилуй мя, Господи!»

Но взгляд у карлика косой и лукавый; и на горе, куда герой наш карабкается, точно повторяя кадр «восхождения на Голгофу» из «Посетителя музея», православный хор под управлением регента торжественно поет по бумажкам... И вот уже открываются трибуны с болельщиками — последняя битва оказывается грандиозной пропагандистской тусовкой. Среди почетных гостей — «знакомые всё лица»: железобетонная райкомовская баба Маздухина, генерал с лицом Брежнева, гэбэшник, шляпой прикрывающий дьявольскую, кривую личину, поп в рясе с крестом... Все понимают, что это — липа, но народ ликует. Люди на самом деле вовсе и не ждут от государства ни хлеба, ни правды, ни справедливости. Им довольно зрелищ и водки.

А наш «защитник детей», загримированный двумя упырями, с «дипломатом» и в приличном костюме, вещает, что в соответствии с духом времени спасать никого не нужно, пусть детишки сами спасаются, пусть учатся плавать... И тут переполнившаяся чаша гнева Господня обрушивается на это бесстыдное сборище громом и молнией.

Герой же наш, вышедший в начале фильма из дому, не пивши чаю, спасать детей, возвращается домой усталый, промокший, детей окончательно загубивший... Пьет чай и ложится в постель, чтобы на досуге «решить вопрос о Боге».

Заключительные кадры фильма, когда в разодранном тулупе и в цепях он ползет на коленях по снегу, крестясь и размахивая руками, можно воспринять как результат этого найденного интеллигенцией «решения вопроса о Боге», а можно — как символический эпилог, воссоздающий обобщенный образ российского богоискательства: пустая равнина, бессмысленное движение неведомо куда и зачем, добровольное страдание, истовое религиозное рукомахание — и все совершенно напрасно, все это ни на миллиметр, ни на йоту не приближает к Богу.

Есть в русской жизни элемент какого-то темного куража, разрушительного фиглярства, упоения хмельным разгулом неуправляемых эмоций, который иной раз русскому человеку дороже и детей, и отца с матерью. Этот разрушительный дух подчас губительнее для нас прямой корысти и злобы. С проницательностью, обостренной отчаянием, Лопушанский уловил эту фальшивую ноту и в русской душе, и в русской истории, и в русской религиозности... Он показал, что фальшью заражены в той или иной степени все силы, на которые мы традиционно привыкли уповать: государство, церковь, интеллигенция, народ... Все играют, действительно по Евангелию никто не живет, о «ближнем» по-настоящему никто не думает.

Оттого-то наше государство способно вдруг затеять какую-нибудь чудовищную войну, на которой гибнут тысячи ни в чем не повинных людей. Оттого-то интеллигенция стремительно омещанивается, опошляется и теряет смысл существования, утратив героическую позу противостояния государству. Оттого-то народ наш бесконечно терпит всю ту ложь и безумие, на котором построена наша жизнь...

Но самое тяжкое обвинение падает, конечно, на священноначалие нашей Церкви. Быть может, трагедия русской культуры и русской жизни связана именно с тем, что пастыри Церкви проповедь Евангелия заменили проповедью обожествляемой мощи православного царства. Что, добровольно склонив голову под государственное ярмо, они превратили Церковь — «Столп и утверждение Истины» — в идеологический придаток власти, оставив страну прозябать в языческой тьме.

Все это страшно и беспросветно. Вместе с тем надо помнить, что язычеству на Земле — пятьдесят тысяч лет, христианству же — всего две тысячи, а в России и того меньше. Христианская история только начинается, и до конца еще очень далеко. Надо верить, что Христос пришел в мир не напрасно. Его спасительная закваска брошена и в России. Россия нужна Богу, как и всякий народ. Очевидно, у нее есть и свое религиозное предназначение.

Но гнев и отчаяние Лопушанского понятны, более того, как истинное пророческое обличение, они нам сегодня жизненно необходимы. Однако то, против чего они у него направлены, — это на самом деле НЕ христианство, а блуждание в языческом хороводе все тех же старых бесов российской истории.

АНДРЕЙ ТИТОВ

Работа над ошибками

Борис Фрумин принадлежит к поколению семидесятников. Он закончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская Сергея Герасимова) в 1972 году, на исходе той эпохи, когда отечественный кинематограф успешно адаптировал фантомы советской идеологии к системе общечеловеческих ценностей. Но к моменту начала его самостоятельного творчества эпоха, ставшая хорошей школой для многих (например, для самых, пожалуй, удачливых и талантливых «эсперантистов» — братьев Михалковых), закончилась.

Наступили трудные времена. И не только для художников. «Самиздат» сдвинул критерии самого главного советского цензора — внутреннего. Чиновникам Госкино приходилось изобретать все новые и новые способы борьбы с «крамолой» — талантливых конформистов катастрофически не хватало. Вряд ли у Бориса Фрумина, тогдашнего выпускника ВГИКа, который даже в самые худшие времена не был фабрикой «советских грез», мог быть иной путь, кроме того, каким он прошел. Сняв в России два фильма, один из которых был пущен клубным прокатом («Дневник директора школы»), а другой и вовсе положен на полку («Ошибки юности»), Борис Фрумин уехал в США. Чтобы вернуться на Родину через пятнадцать лет с фильмом «Вива, Кастро!» — фильмом о 60-х.

Борис Фрумин в своих фильмах всегда использовал мотивы заведомо романтические — школа, юность. Все его картины — о том прекрасном времени, «когда мы были молодыми и бедными», когда общечеловеческими ценностями считались глоток «бальзамчика» или квартира без родителей, о том «прекрасном времени, когда у нас не было телефонов» («Дневник директора школы»). Не зря сержант Дмитрий Гурьянов (Станислав Жданько) из «Ошибок юности», совершая эти самые ошибки, без конца повторял: «Я еще жизни не видел». Но увидевший жизнь (и вполне, по слухам, благополучную), Борис Фрумин спустя пятнадцать лет вновь возвращается в эпоху своей юности — не слишком, на современный взгляд, привлекательную. Впрочем, когда же еще, как не в ту пору, когда старые ценности были отменены, а новые еще не сформулированы, директор школы мог читать со сцены такие стихи собственного сочинения:

Его пустая голова была врагу мишенью,
Но только каска сберегла от страшного раненья...

Или:

Краса и гордость нашей школы,
Ее певучая рука
Гвоздем заржавленным пронзена
Невинной кровью истекла...

Сравните — в «Ошибках юности» похожие стихи о том, что у каждого человека должен быть кто-то «родней родной собаки», сочиняет продавец мебельного магазина, а в «Дневнике...» появляется поздравительное: «Душевной вашей теплотой здесь каждый день согрет». Странная любовь к графоманскому творчеству, развившаяся в период повального увлечения авторской песней.

Нельзя, однако, просто сказать, что Фрумин — певец российского мещанства. Его первая картина — тому доказательство. Ясно, что в сценарии Анатолия Гребнева молодого режиссера заинтересовала не дискуссия о проблемах советского среднего образования, а, скорее, возможность воплотить пронзительно ро-

---

«ВИВА, КАСТРО!»
Автор сценария и режиссер Б.Фрумин. Оператор С.Юриздицкий. Художник Ю.Пашигорьев. Композитор В.Лебедев. «Сфера», «Стар-кино-видео», Роскомкино, при участии киностудии «Ленфильм». 1993.

мантический и почти нереальный образ интеллигентного директора школы (Олег Борисов), намекнуть на существование простого, чистого и честного духослужения. И в «Ошибках юности» Фрумин подтверждает свой интерес не столько к бытописательству, сколько к сложным внутренним проблемам человеческого самоопределения. Герой Станислава Ждańко, актера, отмеченного печатью буйного мятежного духа, ищет, как принято говорить, свое место в жизни. Сначала в армии, потом на северной стройке, затем в мелком советском бизнесе. Собственно говоря, место ему не нужно — ему нужна свобода. Он не ставит перед собой цели — важен процесс.

Здесь соблазнительно провести параллель между персонажем и режиссером. В работе над «Ошибками...» словно бы воплотился его собственный комплекс — запечатление процесса жизни дается Фрумину гораздо лучше, чем «всякие там» кульминации и финалы. И в последней своей работе — «Вива, Кастро!» — он эту свою особенность продемонстрировал наиболее полно. Освободившись от редактуры и сценария, Фрумин снял свое самое авторское кино, где поток жизни захватывает своей витальностью и драматизмом, минуя законы драматургических построений. Впрочем, драматургия здесь присутствует, но в раздробленном и растворенном виде — в каждой отдельной сцене есть и кульминация, и развязка.

Действие этой ленты разворачивается в 1965 — 1966 годах в Гатчине. Сам режиссер объясняет выбор времени и места действия своей «безошибочной ориентацией именно в этом пространстве советской действительности», которое он называет «романтическим, наивным и лирическим». Впрочем, слово «пространство» здесь не более чем метафора: фильм на самом деле не о месте, он — о времени. Наивном и романтическом. Впрочем, эти наивность и романтизм не сегодняшнего, американо-мексиканского замеса. Прожив пятнадцать лет в США, Фрумин так и не научился этому пошлому наиву и прямолинейному романтизму. Даже пресловутая ностальгия не лишила его кинематограф брутальности и любимого русской школой натурализма. Но это не немецкая брутальность с ее гастрономической физиологичностью и опять же не американский научно-популярный натурализм. Брутальность «Вива, Кастро!» наивна, а натурализм — лиричен.

Ну не наивен ли вопрос школьницы к подружке: «Ты бы могла поцеловать мужские ноги?» На что следует вполне брутальный ответ: «А что в этом хорошего?» Или: «Джульетта стала женщиной в тринадцать лет. — Женщиной стать не проблема. Было бы от кого». Действительно...

Интересно, что, в отличие от героев «Дневника...», выражающихся пространно литературно и точно, персонажи «Вива, Кастро!» страдают особой формой коллективного аутизма, ограничиваясь неопределенными, понятными только им междометиями: «Эх, Коля, Коля!..» и тому подобными. Бедность вокабуляра заменяет интонационная роскошь — основной, по Фрумину, признак русского кино. Интонация — главное не только в звуковой партитуре

«Вива, Кастро!»

фильма, но и в изобразительной. Это особая атмосфера казармы, барака, коммуналки, общежития. Ресторан, один из любимых интерьеров Фрумина, — коммуналка вдвойне, пьяная и тесная.

Сама история, воплощенная в фильме, словно бы рассказана шепотом в очереди за хлебом: Матвей Семенович (С.Донцов), отец Коли Левитина (П.Жарков), за сокрытие краденных из музея монет должен сесть в тюрьму. Но у него находят рак, и в тюрьму садится его жена, мать Коли (Н.Кононова). Матвей Семенович умирает, споткнувшись о мешок муки, заготовленной домочадцами. Вполне советская трагедия.

Но иногда кажется, что эта бытовая, отнюдь не шекспировская история — только фон для истории эротической. Не зря в прокатных афишах фильм рекламируется как «эротический фильм о любви ученика и учительницы». Интересно, что собственно эротика занимает в картине не так много места. Реакция прокатчиков скорее иллюстрирует киноведческие исследования Белы Балажа об эротической природе кинематографа. Неартикулированная сексуальность фильма связана с бессознательным эротизмом толпы повзрослевших школьниц, но главный sex appeal исходит, конечно, от «красы и гордости школы» учительницы музыки Вики Палны (Ю.Соболевская), женщины, чья зрелая красота более призывна и возбуждающа для главного героя, чем пубертатная гуттаперчевая молодость его ровесниц.

Гиперсексуальная атмосфера фильма напоминает «Декамерон» Пазолини, в котором непрофессионализм исполнителей придавал картине витальную силу, а намеренная «шершавость» эротических композиций — телевизионный эффект присутствия. Но, в отличие от пазолиниевских историй, смахивающих иногда на грязноватое soft porno, интонация новелл «Вива, Кастро!» чиста. Хотя и не стерильна. Режиссеру не пришлось «вычищать» сюжетные и изобразительные коллизии фильма. Очевидно, чистота эта — непреднамеренное свойство самой режиссуры, самого отношения автора к этому времени, к этим героям. (Правда, без шокирующего натурализма тут не обошлось: Света, одноклассница Коли Левитина, влюблена в кумира класса по кличке Хачик до такой степени, что писается, когда тот только прикасается к ней. Интересно, какое название для этого комплекса придумал бы отец психоанализа?)

Сюжет «Вива, Кастро!» движется любовью. Персонажи живут по законам чувства, испытывая влечения необычайной силы. Любовь здесь часто не персонифицирована — девочки любят всех мальчиков, и наоборот. Директор школы убежден, что красивой женщине надо посвящать стихи и трогать ее за задницу. Парочка целуется на постели смертельно больного. Капитан милиции — лучший друг врага народа... Высокое и низкое, добро и зло, моральное и аморальное, жизнь и смерть сплетаются в совершенно неразделимую массу, сливаются в единый поток. В этом потоке нет ориентиров, целей, да героям они и не нужны. Их жизнь регламентирована и определена нищенской средой обитания, чью скудость персонажи компенсируют единственной доступной «роскошью» — близостью тесного чувственного общения. Разговор ведется на языке жеста, взгляда, тела. Муравьиная жизнь коммуналок словно бы прижимает эти тела друг к другу, сажает за один стол, укладывает в одну постель. Умирающий от рака отец Коли даже в последние минуты жизни, словно желая отпить живой воды, тянется слабеющими руками к молодому женскому телу, оказавшемуся рядом. Здесь даже не «пять пудов», здесь тонны, море любви, которое сонно плещется под этой на вид убогой, несчастливой и мучительной жизнью. Таковы любовные коллизии «Вива, Кастро!», замешенные на сильных безоглядных чувствах без примеси рефлексии и самоанализа.

Сняв еще один фильм о юности, Борис Фрумин нарушил известный принцип: «нельзя влить новое вино в старые мехи» или «нельзя дважды войти в одну и ту же реку» и т.д. Внимательно посмотрев «Вива, Кастро!», понимаешь, что вливаемое в новые мехи «вино» — старое, неразбавленное и непроцеженное. Может быть, даже более старое, чем в предыдущих фильмах того же автора, поставленных по чужим сценариям. Вернувшись из дальних странствий, Фрумин принес с собой в отечественное кино почти утраченное им целостное, чувственное восприятие реальности, когда социальные обстоятельства места и времени — всего лишь декорация, фон, на котором непредсказуемо и противоречиво обнаруживает себя живая человеческая душа.

В своей «работе над ошибками» Фрумин, если оценивать его творчество в старой системе координат, наделал еще больше «ошибок». И он по-прежнему говорит на русском языке, что и отделяет его от многих местных, освоивших «эсперанто».

ТАТЬЯНА ДОБЕР,
АЛЕКСАНДР АЛЕКСЕЕВ

Шаг в свет

Многие оценки и сопоставления, которые предлагает этот материал, нетрудно посчитать субъективными и даже произвольными. Однако есть и нечто характерное для сегодняшних художественных поисков в том, с какой легкостью и простодушной свободой стягиваются в общее эстетическое пространство абсолютно разнородные по содержанию элементы. Показательна та культурная технология и то внутреннее обоснование опыта, о котором рассказывают в этой заметке Татьяна Добер и Александр Алексеев — создатели видеоинсталляции «Свет далекой звезды» в галерее «Школа» на Большой Якиманке.

Год назад, весной, когда обитатели старых московских квартир обычно начинают разбирать семейные архивы, занялись этим священнодействием и мы. На глаза попалась пачка фотографий со съемочной площадки и режиссерский сценарий фильма Ивана Пырьева «Свет далекой звезды», наконец коробки с пленкой.

Дело в том, что главную роль летчика Володи Завьялова играл в этой картине Николай Алексеев, и многое в архиве, к которому мы прикоснулись, принадлежало именно ему[1].

Сейчас разве что люди старшего поколения могут вспомнить тот давний фильм Пырьева, который имел короткую и не очень удачную прокатную судьбу. Между тем история Завьялова, героя войны, испытавшего сталинские репрессии, которая в середине 60-х была уже не ко времени, показалась актуальной. Конечно, не в силу своей антикультовой направленности. Архаично выглядят и многие нарочитые, прямолинейные психологические ходы, слишком театрально решенные мизансцены.

Привлекла не историческая, а сугубо личностная перспектива судьбы главного героя. Именно в этом ракурсе поразительно современно и остро проявилось чувство времени. Вчитываясь в сценарий, просматривая пленку, мы только и делали, что удивлялись тому истинно феноменологическому пониманию времени, которое заложено в сюжете фильма.

Осень 1941 года. Город Горький. Случайно познакомившись на пристани в очереди за билетами с Ольгой Мироновой (Лионелла Скирда), а затем отправившись вместе с ней гулять по городу на целый день, Завьялов неожиданно теряет Ольгу в толпе при посадке на пароход. Теряет навсегда. Что успела рассказать о себе Ольга? Сколько времени нужно, чтобы узнать человека? Может быть, для того чтобы полюбить, действительно хватает одного только взгляда? Взгляд влюбленного, жадный в своем безудержном стремлении к объекту, — акт присвоения образа.

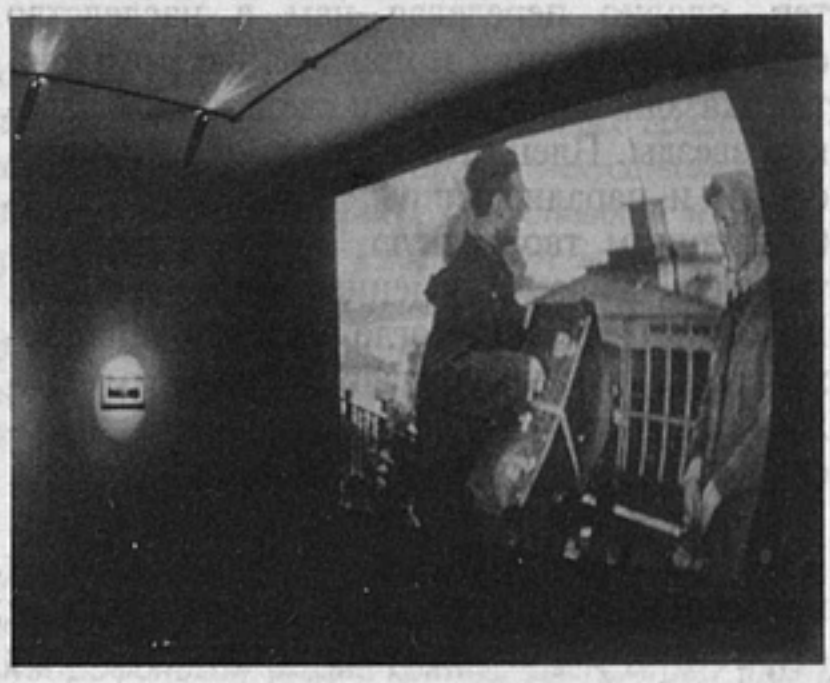
Безудержность, страстность — «черта отчасти карамазовская», близкая и режиссеру Пырьеву, и актеру Алексееву, сыгравшему в начале 60-х во мхатовской инсценировке «Братьев Карамазовых».

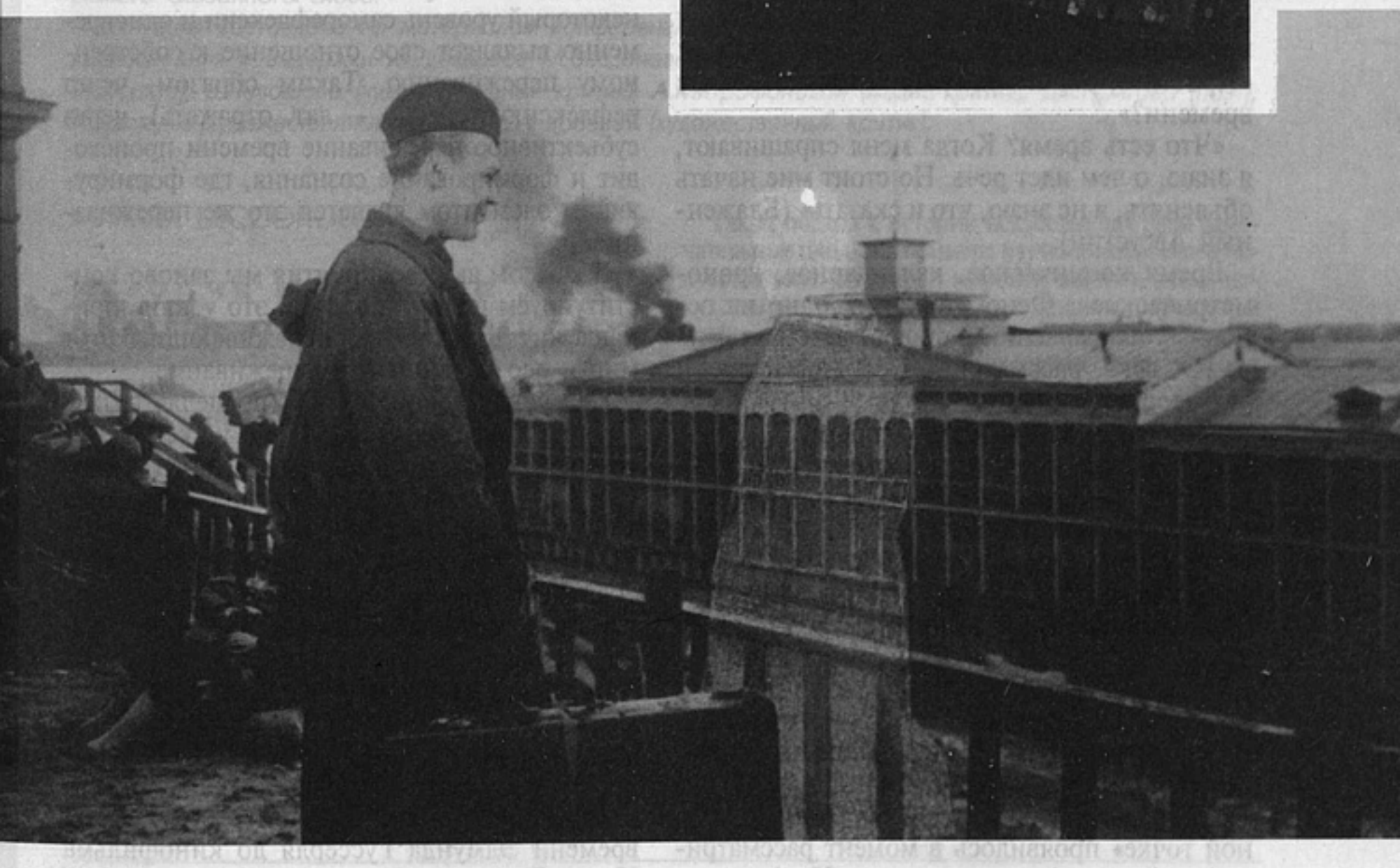
«СВЕТ ДАЛЕКОЙ ЗВЕЗДЫ»
Сценарий и постановка И.Пырьева. Оператор Н.Олоновский. Художник С.Волков. Композитор А.Петров. Звукооператор Е.Кашкевич. «Мосфильм». 1965.

[1] Николай Павлович Алексеев (1929—1983) — актер МХАТа, снимался в фильмах «Свет далекой звезды», «Железный поток» и др., отец художника Александра Алексеева. — *Прим. ред.*

Образ Ольги Мироновой стал для Завьялова путеводной звездой, которая вела героя через ад войны. И после войны свет далекой звезды с новой силой озаряет героя в тот момент, когда он видит фотографию Ольги в журнале, узнает о том, что она жива. Словно пытаясь одушевить изображение, Завьялов стремительно, неудержимо отправляется на поиски неясного, но такого привлекательного для него объекта желания. Встречая людей, которые знали Ольгу, и выслушивая их рассказы, Завьялов шаг за шагом как бы материализует тот романтический женский образ, который запечатлелся в его сознании. И трудно сказать, связан ли он с той реальной Ольгой Мироновой, которую Завьялов, в сущности, не успел разглядеть. Она исчезла из поля его зрения, быть может, даже раньше, чем в толпе на пристани. А может, и вовсе не была им увидена? Рассказы других людей для Завьялова — как посох слепого. Пользуясь метафорой Декарта, можно сказать, что слова рассказчиков превращаются на экране в зримые кинематографические образы, и невидящий Завьялов начинает *видеть* Ольгу. Ее бестелесный образ обретает вполне конкретные очертания. Остается лишь одно — наконец увидеть героиню в реальности, так чтобы мечта воплотилась, превратив ее в прекрасное изваяние.

Никуда не уйти от того, что взгляд влюбленного — словно взгляд мифической Медузы Горгоны. Существующее для тебя должно быть увидено *твоими* глазами, зафиксировано *твоим* взглядом, а значит и остановлено, как в фотокадре, как фигура в детской игре. «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» Взгляд влюбленного, взгляд Медузы — попытка остановить мгновенье, остановить жизнь, остановить кино.





Фрагмент видеоинсталляции (вверху); один из экспонатов: кадр из фильма «Свет далекой звезды» — Володя Завьялов и исчезнувшая Ольга Миронова (внизу)

Финал трагичен. Володя Завьялов узнает о смерти Ольги и осознает, что начало его поиска по времени совпало с этой смертью. Горе Завьялова, хотя это и звучит почти кощунственно, — это еще и горе преследователя, вдруг обнаружившего свою «жертву» уже мертвой. Его акт взгляда-присвоения-убийства не может осуществиться. «И не надо думать, что звезда потухла». Герой вынужден навечно остаться пленником «света далекой звезды».

В какой-то степени и мы, соприкоснувшись с историей этого фильма, с актерской работой Николая Алексеева, со старыми фотографиями, которые так любил делать актер, словно передавая нам в наследство страсть к фиксации и присвоению реальности, оказались пленниками света другой далекой звезды. Плен этот не стал, однако, тягостным и парализующим. Напротив — пробуждающим творческую, сознательную активность, живое ощущение себя во времени. Возможно, этому помогло и то, что наши архивные изыскания совпали с семинарами философа Валерия Подороги, которые были посвящены теории времени Эдмунда Гуссерля.

Время — многозначное существительное. Как часто мы используем это слово: «У меня нет времени!»; «О, это было другое время...»; «Простите, вы не скажете, сколько сейчас времени?»...

«Что есть время? Когда меня спрашивают, я знаю, о чем идет речь. Но стоит мне начать объяснять, я не знаю, что и сказать» (Блаженный Августин).

Время космическое, календарное, хронометрическое... Феноменология, одно из основных направлений в философии и культуре XX века, рассматривает теорию времени как теорию сознания.

«Только в моей душе существует время. Время же вне меня не существует» (Блаженный Августин).

Мы и наше сознание, находясь во времени, воспринимаем время только в собственных пределах восприятия. Мы, как существа, воспринимающие мир, воспринимаем только то время, которое можем воспринять сейчас.

Гуссерль вводит понятие «точки-истока», в которой мы находимся, начиная что-то воспринимать, — например, начиная что-то вспоминать, что-то переживать.

Для Завьялова нахождение в такой «активной точке» проявилось в момент рассматривания фотографии из журнала. На фотографии была девушка, которую он считал погибшей. Для нас «активной точкой» стала судьба Завьялова, воплощенная на экране Николаем Алексеевым.

Гуссерль характеризует «активную точку», используя метафору «кометы со светящимся хвостом». Можно объяснить это состояние и как «свет далекой звезды». Ты получаешь мгновенный импульс времени, толчок к переживанию, а затем наступает медленное восприятие, бесконечно затухающее эхо воспоминаний, постоянная рефлексия, реакция, работа сознания, мозга, тела, души, всего тебя как субъекта собственного восприятия — одновременно и во времени, и в себе, и в «свете далекой звезды».

Человек удерживает фактор настоящего через артикулирование и прошлого, и будущего.

Прошлое же наше находится не в объективном времени, это поле наших субъективных переживаний. Наше сознание, воспринимая поток времени лишь на один процент, удерживает время не напрямую, а через воспоминание. Из направленности нашего сознания (или его интенциональности; intentio — лат. стремление) складывается и наше переживание, и наш жизненный опыт.

Вспоминая пережитое, субъект выходит на некоторый уровень саморефлексии и одновременно выявляет свое отношение к собственному переживанию. Таким образом, через рефлексию (reflectio — лат. отражать), через субъективное переживание времени происходит и формирование сознания, где формирующим элементом является это же переживание.

В каждом акте восприятия мы заново конституируем и мир, и себя, и это усилие принадлежит только нам, переживающим этот мир и осознающим это переживание.

Целеустремленный герой, проделав путь к героине в своем времени, так и не встречается с ней. Время у каждого течет по-разному.

Метод поиска сходств и подобий, столь свойственный классической эпохе, действует и в постмодернизме. Правда, действует специфически. Все иерархические (и исторические, и временные) связи устраняются, и мы оказываемся вне системного времени на бесконечно видоизменяющейся поверхности, где образы из художественных произведений достаточно прозрачны, чтобы в них проступили и черты реальных людей. На этой поверхности от феноменологической теории времени Эдмунда Гуссерля до кинофильма Ивана Пырьева «Свет далекой звезды», как от великого до... тоже великого — один шаг.

Зона мерцания

Текущее при всей своей очевидности обычно ускользает, и его особенно трудно определить... Но именно такую задачу, кажется, ставили перед собой художники, философы, искусствоведы, участвовавшие в международной конференции «Современное искусство в контекстах: история, теория, география, общество»[1].

Инициатором и своеобразным ее идеологом стал известный московский искусствовед Иосиф Бакштейн. И хотя обсуждались прежде всего проблемы изобразительного искусства, конференция имела и более общее культурологическое значение. Основная ее направленность — поиск новых подходов к осмыслению и изучению современного искусства и современной культуры. Темы были поставлены широко, порой даже глобально — сегодняшний взгляд на историю искусства XX века и концепция конца истории, проблема автора и творчество под влиянием электронных средств массовой информации, стирание границ между массовой культурой и элитарной, искусством и технологией. Особое место занимáл феномен постмодернизма как некий художественный итог XX века, а также идеи новейшей техноутопии, в которой многие сегодня усматривают черты искусства уже грядущего столетия.

Своеобразным лейтмотивом конференции стала проблема терминологии: нынешнее состояние искусства и культуры не может быть описано словами традиционного теоретического лексикона. Поиски выражения, нового языка заметны в самой стилистике многих выступлений. Серьезность намерений в них неотделима порой от ощущения относительности и неполноты, неточности всякого сказанного слова.

Публикация составлена по материалам конференции и включает наиболее характерные высказывания и выдержки из докладов М.Бессоновой (историк искусства), В.Турчина (историк искусства), В.Левашова (художественный критик), А.Митрофановой (медиа-критик), Дм.Пригова (поэт), Н.Тамручи (художественный критик), Е.Андреевой (художественный критик).

МАРИНА БЕССОНОВА

История искусства XX века — одна или много?

На протяжении столетий развитие искусства не составляло никакой единой истории... Само академическое понятие истории искусства родилось достаточно поздно, во второй половине XIX века, одновременно с понятием «modern art». Причем в искусствоведческих трудах либо факты и события, происходившие в искусстве, выстраивались в хронологической последовательности, либо история анализировалась с точки зрения смены форм и смены стилей. Но, как бы ни было амбивалентно развитие культуры, как ни преобразовывалось бы искусство, как в период, который мы остро переживаем сегодня, это не снимает вопроса, стоящего перед любой историей, — прояснение и открытие смысла, который имеет для нас прошлое.

Такой подход к истории искусства дал свои замечательные плоды на примере изучения античного искусства (еще до второй мировой войны), затем искусства средневековья и возрождения, барокко, и нужно сказать, что в 60 — 70-е годы наша отечественная искусствоведческая наука внесла очень многое в мировую. Но получается, что история искусства в XX веке оказывается историей античного искусства, историей Ренессанса, историей стилей — чем угодно, но только не историей современного искусства.

Есть попытки создания ряда историй, однако всеобъемлющей, куда, скажем, были бы включены кинематография, фотография как виды искусства, не существует. Есть много исследований, но каждое только пытается подступиться к проблеме. Наиболее сильный и цельный материал — это, конечно, все написанное и собранное самими творцами contemporary art. Теоретизирование и самоанализ художников начинается уже с постимпрессионизма, а становится обязательным — с эпохи кубизма и фовизма. Точкой отсчета можно считать письма Ван Гога, которые сами по себе уже

[1] Конференция была организована Министерством культуры РФ, Институтом современного искусства, Российским институтом культурологии, фондом «Лаборатория», Обществом «А-Я» в Москве в 1994 году.

являются фактом искусства и литературы, или удивительный манифест Аполлинера, написанный им по случаю открытия выставки фовистов в Осеннем салоне в Париже, а на самом деле посвященный Пикассо. Далее — это статьи Матисса, Малевича, Клее, «теоретические сочинения» Кандинского, манифесты Маринетти и Боччони, артефакты Дада, Тристана Тцара, Марселя Дюшана, рассуждения Бретона и Макса Эрнста о том, что такое коллаж и в чем его механизм и природа... Это тексты, которые сами подлежат интерпретации и являются уникальными источниками и составляют, в сущности, подлинную историю искусства.

Однако в середине столетия произошел разлом традиционных эстетических понятий. Он был связан с той исторической реальностью, в которой мы продолжаем жить и по сей день. Искусство периода между двух войн, которое рассматривалось прежде как эпоха изобретений и экспериментов, рухнуло под обломками страшного варварства. Искусство ничему не помогло. Более того, оно оказалось выкинутым за пределы всякой истории. Произошла утрата самой потребности в поиске смысла...

Наистраннейшим образом русское искусство никак не отреагировало на это страшное открытие, сделанное после войны. Второй русский авангард с упоением принялся искать свои корни в авангарде первом. Для него смысл был необходим, и потребность найти этот смысл в прошлом перекрыла всякую возможность оценить и осознать настоящее.

ВАЛЕРИЙ ТУРЧИН

Протоавангард

Когда, собственно, начинается XX век? Существует несколько мнений. Некоторые считают таким рубежом, отделяющим старое иску ство от современного, — появление фовизма и экспрессионизма в 1905 году, другие — открытие кубизма — в 1907-м и т.д. Все плавает... Можно, конечно, связать авангардное мышление и с шаманизмом, но точнее все-таки будет сказать, что первые попытки его создания относятся к XIX веку. Это некий авангард до авангарда...

Известно, что Алоиз Альфонс первую абстрактную картину выставил еще в 1885 году. Она не сохранилась, была описана Феликсом Фенионом в статье «Бессвязное искусство». Но абстрактное искусство появилось еще раньше. Романтики писали о возможности существования неизобразительного искусства, похожего на музыку. Оноре де Бальзак в «Свентине Хофмане» нарисовал образ художника-абстракциониста. А Гюго в ряде рисунков, которые он чертил пальцем, испачканным кофе, даже и создавал, пожалуй, такого рода произведения...

Обратим внимание на то, что можно назвать имиджем художника, на манеру его поведения. Теофиль Готье в 1830 году пришел на премьеру «Эрнани» в красной кофте с мяукающей кошкой на руках. В свете этого акция Маяковского с желтой кофтой представляется уже неосознанным плагиатом. Сама идея создания имиджа, представление о том, что художник сам есть лучшее произведение искусства, возникло в XIX столетии. Художники XX века в некотором смысле — наследники той интернациональной парижской богемы, которая была описана Мюрже, как система взаимоотношений и образа жизни. Создание братств, независимых, альтернативных выставок — все это было уже тогда. Любопытно, что XIX век, в том числе и русского искусства, «додумался» до того, что произведение может быть представлено как объект. Куинджи подсвечивал свои лунные пейзажи фонарями. Верещагин, выставляя картину, сопровождал показ барабанным боем, фанфарами, маршем военных — это же чистой воды перформанс! Панорама Ватерлоо поражает своей концептуальностью: живопись, манекены, звуковое сопровождение, даже пыль — реальная пыль с поля сражений. Как тут не вспомнить инсталляцию Кабакова в Касселе или Юккера, выставившего черный ящик со звуками войны.

> Конец XX века — время итогов. Однако само понятие итогов относительно... Опыт авангарда значительно расширил наше понимание истории искусства
>
> В.Турчин

Очевидно, авангардное мышление заложено в более глубоких, чем современность, пластах культуры и обнажает очень важную проблему — соотношение искусства и жизни, параллельных явлений, которые иногда соприкасаются.

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

История как машина времени

В книге «Память Тиресия» М.Ямпольский цитирует из «Предшественников Кафки» Борхеса, который утверждает, что каждый писатель сам создает своих предшественников. Из этого Ямпольский делает вывод, что Борхес радикально переворачивает наше традиционное представление о литературной эволюции, которая, с его точки зрения, идет не из прошлого в настоящее, но из настоящего в прошлое, конституируется всяким новым художественным явлением.

В самом слове «история» мы слышим как бы два смысла, причем совершенно противоположных. Это эволюция, сама историческая практика, движение в будущее, и одновременно это также и взгляд в прошлое, движение вспять времени для установления причинно-следственных связей. Это история как понимание — то, на чем базируется историческая наука.

Но все дело в том, что историческая практика всякий раз меняет образ прошлого. И сам исторический процесс выступает как перманентная ди-

намическая балансировка прошлого и будущего — в точке настоящего. Это точка вне времени, которая парадоксально представима в виде структуры взаимосвязанных причин собственных причин и следствий собственных следствий. В виде цепи связанных между собой звеньев, активизация каждого из которых есть одновременно и активизация всей цепи. Мы видим такую историю как ландшафт, в который можно ступить и который существует в виде некоей предданности.

Чтобы перемещаться в таком пространстве, переводя реальность из состояния потенциального или, как сказал бы Хайдеггер, сокрытости в состояние актуальности и присутствия, необходимо владеть особой технологией или, употребляя древнегреческое понятие, — «тэхнэ». В этом смысле можно вспомнить слова Клоделя, который говорил, что познание или, иначе, понимание другого происходит в акте со-рождения с ним на свет. Это и есть движение из пространства вечности во время, в историю, в которой нужно родиться, чтобы ее понять. Путешественник, навигатор здесь неизбежно находится как бы сразу в двух пространствах, между вечностью и историей.

Что же это за фигура навигатора? Сразу можно назвать по крайней мере три ее ипостаси — это святой, правитель (или политический деятель) и художник. Однако в дальнейшем мы оставим святого в покое и остановимся на двух последних, которые вполне совместимы.

Своеобразную машину перемещения во времени моделируют тоталитарные режимы. История для таких режимов существует как некий уже готовый, идеальный продукт, то есть в виде проекции пространства идеологической вечности на реальность. Первобытный коммунизм — проекция будущего в прошлое, а с другой стороны, сам коммунизм — это мифический «золотой век», перенесенный в будущее. Будущее на крайних своих пределах здесь таково же, как и прошлое. И, по сути, то и другое размыто в вечности и оттого непредставимо в реальной исторической действительности.

Такое устремление в вечность не предполагает возврата обратно в историю. Акцентируется только смерть, рождение же отсутствует. Известно, что мотивы смерти (особенно — всеобщей, как в известной песне: «и как один умрем») в раннекоммунистический период «бури и натиска» были особенно сильны.

Однако машина времени, смоделированная в тоталитаризме, не работает. Тоталитарный правитель, претендуя на реальное творчество истории, на самом деле не чувствует ее. Он не обладает той особой тактильностью, о которой говорил Клодель, а скорее, заворожен величием своей трансцендентальной позиции, красотой пространства вечности. Деятельность его направляется квазиэстетическими стимулами. Не случайно, что Гитлер был плохим художником, Мао — плохим поэтом... Искусство есть привилегированная сфера экспериментов со временем, и поэтому правитель всегда ревнует к художнику. Искусство способно создавать свою собственную историю, отличную от реальной и в то же время входящую в нее в качестве идеального образца. Не случайно тоталитарные режимы пытаются использовать искусство для трансформации социальной действительности, подменяя действительную историю историей в искусстве. Такие отношения между искусством и политикой складываются именно в новоевропейский период. Одновременно это и период зарождения и развития новой технонауки. Последней, по сути, присуща та же интенция реализации, воплощения, что и художественной, и исторической практике. Используемая идеологией или искусством, она превращается в род магии, рождая и наращивая мощный символический слой.

Современный этап развития искусства — это репрезентация всей его истории... Поп-арт со своей тотальной практикой копирования и использования реди-мейдов, концептуализм со стратегией разрушения границ между формой и содержанием, а вслед за ними симуляционизм и т.д. — один за другим аннигилировали иерархические ценности и вместе с ними логоцентрическую картину истории. В итоге в постмодернизме возникает коллаж стилей, коллаж времен и цитат как образ некоей непрерывности и взаимообратимости исторического процесса. В сущности, вся картина развития человечества предстает здесь доступной. Иерархически выстроенная глубина становится поверхностью пейзажа. Каждое единичное произведение начинает выступать в роли копии одновременно всех предшествующих, а вся история (history) наглядно передает отдельную историю (story). Всякий раз мы оказываемся как бы внутри произведения, словно следуя традиционной легенде о вхождении внутрь картины.

Здесь — то пространство, где смолкает авторский голос. Внутри картины наступает та самая «смерть автора», о которой много говорилось и которая, в сущности, есть просто симптом нашего выпадения из истории как временной последовательности в пространстве вечности. Отсутствие выраженной авторской позиции, включение механизма интертекстуальности дают пространственную целостность всему историческому ландшафту.

Можно сказать, что модернизм, и постмодернизм в том числе, есть содержание современного искусства, связанного с электронным медиа. В их случае содержание переходит в форму такого искусства, как это происходит всякий раз при смене поколений, стилей и движений. Оттого multimedia-art выглядит как новый формализм и техническое воплощение внутреннего утопического художественного ландшафта в форме кибернетического пространства, как невозможная реализация символического. Слитое с техникой, искусство оказывается своеобразной машиной времени.

Но чтобы стать навигаторами в этом особом пространстве, мы должны стать художниками. Только так можно занять ту единственную позицию, с которой вся история становится доступной нашему взгляду и движению. В этом свете концепция конца истории есть лишь конец истории как идеологической фикции и придание ей определенной формы.

АЛЛА МИТРОФАНОВА

Рабочие модели современного творчества

Мы получили в наследство замкнутую культурную семиотическую систему, при которой экзистенциальная реальность постоянно подвергается отчуждению. Ситуация современного сознания и творческих практик такова, что у нас есть способность улавливать актуальную (новую, становящуюся) реальность, но нет возможности словесно ее обозначить, поскольку эти имена либо еще не существуют, либо уже не работают и болтаются в архиве культурного наследия как разорванные ряды означающих.

Я прагматически отношусь к искусству: если оно меня «заводит», я его люблю. И сейчас мне кажется, что конец 80-х и особенно 90-е годы характеризуются именно такого рода порядком отношений. В этой ситуации мы не имеем возможности рефлексировать и выстраивать масштабные интерпретационные модели, потому что каждый раз мы не знаем, что именно делаем и о чем собственно говорим. Этот предмет можно будет структурировать, когда он уйдет в прошлое. А сейчас его можно видеть, только находясь внутри, в системе собственного творческого поиска. В таком типе искусства нет зрителей. И в этом случае арсенал средств у художников и интерпретаций у искусствоведов крайне субъективен и имеет очень короткую дистанцию развертывания.

Художник может позволить себе небрежность, ему наплевать, где будут выставлены его картины... Меняется и стратегия рефлексирующего: важно не понять, что и как сделано, а чтобы возник резонанс между нашими творческими потребностями и творческой волей художника, важно, чтобы произведение отвечало на мой экзистенциальный вопрос.

Естественно, что при этом невозможно избежать коллажа, нарушений, дилетантизма — традиционные академические дискурсы уже не обслуживают эту ситуацию.

А.Митрофанова последние два года занимается медиа-теорией. Понимает искусство вне дисциплинарных категорий, с трудом отличает артдеятельность от экзистенциального экспериментирования. Студенческие увлечения перманентной революцией Троцкого соединила с теорией шизореволюции и разрушающими классический творческий процесс технологиями.

А.Митрофанова (из автохарактеристики)

И, соответственно, творческая стратегия не является ничем конкретным, ничем представленным, названным. Мы можем упираться в реальность, которая для нас болезненна. Это некая тупая реальность. И отсюда ощущение полного хаоса. «Означающие» летают вокруг меня. Но они не работают, для меня они мертвы, поскольку не отвечают уже той проблематике, которую я воспроизвожу, и искусству, которым я занимаюсь.

Существуют слова — объект, жанр, произведение искусства, автор... Такие мерцающие красненькие кружочки психоделического характера, что-то вроде «означающего»... Но я уже не помню, что за ними стоит.

А.Митрофанова

Можно, конечно, пытаться балансировать в пространствах разорванных «означающих», разорванных номинаций, или прорываться в культурные традиции с целью их актуализации... Однако неким идеальным, фантастическим результатом этого процесса может стать рождение новых означающих, новых культурных стратегий.

Движение к ним начинается с побуждения типа «жало в плоть» — оно передает что-то, что мы чувствуем, но внутренний механизм работы художественной воли мы понять пока не можем. Интересно также, что возникновение нового экзистенциального содержания требует, как правило, и новых технических средств выражения, сгущается в какие-то иные, неожиданные творческие практики.

В 80 — 90-е годы произошел, как мне кажется, такой непредвиденный переход от культуры и искусства концептуального, гуманитарного, субъективного к искусству технологическому. Собственно, впервые после 20-х годов появились технологические средства, которые не отделяются как инструменты в творческом процессе. Они включены в него. Даже в производстве элементарного искусства компьютерной графики никогда нельзя сказать, где кончается твоя воля и начинается воля машины, программ, коллективного, авторского. Все время возникает диалог, который каждый раз больше и другой, чем мое индивидуальное понимание творческой задачи. Этот диалог разрывает замкнутую гуманитарную структуру творчества, к которой мы привыкли. Снимает саму оппозицию — машина и человек, искусство и технология, технические средства и творческий процесс. Но, кроме того, исчезает и грань между внешним и внутренним, так как в компьютерной визуализации мы никогда не можем сказать: это внешний взгляд или внутренний? Даже меняется логика сюжетовыражения. Практика компьютерного письма ставит проблему текста, гипертекста, интерперсональности. И это, действительно, сегодня некая новационная форма творчества, которая становится и меняет базовые режимы выражения в культуре.

ДМИТРИЙ ПРИГОВ

Без названия

Я буду говорить о типе художника, который мы обнаруживаем в наше время и определяем в качестве постмодернистского.

При попытках как-то локализовать этот феномен, найти эссенцию, определить и постулировать адекватный масштаб рассмотрения, например, оказывается, что постмодернизм — это зона, которая отделяет традиционный художественный менталитет от современного, некая зона мерцания, на мой взгляд, почти непроходимая, и закидать ее трупами возможных «посрединных» художников и критиков невозможно и методологически неправильно.

В определениях постмодернизма обычно отмечают как критериальные различные реализационные уровни — цитатность, иллюзивность, ироничность. Но среди прочего немаловажно и отсутствие в тексте пласта личных авторских амбиций и авторского маркированного языка, совпадающего с центральным положением художника — описателя мира. Постмодернистский художник не «влипает» ни в один конкретный дискурс, а всегда является в соседстве с любым другим или другими дискурсами, актуализируясь в текстовом пространстве в виде швов и границ.

Это пространство, стянутое в линию или точку, расшифровываемое в привычных культурологических терминах как пустое, то есть назывное и как бы ничейное. Отделенное от всего доязыкового, доартикуляционного.

Благодаря такому отделению от всего додискурсивного, с достаточно произвольной последовательностью или комбинацией выбираемых вертикальных связей, художники, словно летчики-герои, сталинские соколы, летающие тарелки, обретают мобильность движения во всех направлениях, не детерминированы привычными гравитационными условиями. Это как бы духи, произвольно выбирающие каналы сообщения с Землей. В пределах рассматриваемой модели культура полностью идентифицирует себя с художником и как бы делегирует ему свои права представительства.

Мы находимся в конце художественно-драматургического процесса большого авангардного менталитета, возникшего в начале века. Схема его нехитра, даже проста. Всякий раз художник приходит и говорит: «Это искусство». Ему отвечают: «Нет, это не искусство». Но привыкают, и уже следующему за ним при первом же лукавом претендующем жесте заранее кричат: «Да, да, искусство!» Так же, как в свое время была исчерпана оппозиция: прекрасное — безобразное, сегодня из творчества уходит стратегийность художественного поведения, риск, ставка ценой в жизнь, стоящие за спиной живой культурной драматургии. Эта инерционность, пребывание в достаточно безвольном состоянии, напоминающие бытование в культуре мастеров художественного промысла, отражают, пожалуй, не столько ставку основного числа нынешних художников, сколько общую тупиковость больших художественных процессов.

Кризис именно актуальности нынешней стратегии, заданной по инерции простого и непосредственного соседства и наследования, продолжающей быть воспроизводимой лишь в повторении неких почти ритуальных жестов, заранее считывающей все возможности, запущенной и порождающей системы, деконструирует в художнике человека прежде всего референцирующего. И в этом отношении постмодернистская практика приблизила чисто идеологически возможность пользования и действия электронных медиа, подготовив художника как работающего сугубо на операциональном уровне.

Другое дело, что художественные амбиции деятелей электронных медиа пока не достигают уровня амбиций постмодернистских художников. И мне кажется, что следующим шагом в этом направлении будет окончательное снятие этих экзистенциальных и драматургических нагруженностей, которые, собственно говоря, есть архаические, рудиментарные следы старого типа художника в постмодернистской практике.

> Для традиционного честного русского культурного поэта постмодернизм — это все, что лежит за пределами понимания. Это некое мерцание.
>
> Д.Пригов

В конце века оказывается исчерпанным тип авангардного художника. Но может быть, кончается и большой тип просвещенческого искусства, и модели конструирования художественной ситуации уже не отражают и не могут отражать не только будущее, но и уже существующий параллельный мир, который проявляется в каких-то неведомых феноменах, оцениваемых нами просто как искажение реальной картины мира.

НАТАЛЬЯ ТАМРУЧИ

Зона повышенного риска

Герой фильма Гринуэя «Контракт рисовальщика» всегда утверждал, что изображает то, что он видит в реальности. Парадокс, однако, заключается в том, что он бесцеремонно вмешивался в нее и принимался вносить поправки, дабы довести ее до уровня, достойного его карандаша. Монотонный ландшафт регулярного парка он оживлял мнимой скульптурой, которую ловко имитировал загримированный натурщик, представлявший то мраморного Аполлона, то кудрявого Вакха. Комическим апофеозом власти художника было условие контракта с владельцами фамильного поместья — обязанность исполнять все его желания, как бы далеко они ни заходили. Одним словом, эта экспансия оборачивалась насилием и оскорблением тому порядку, который установлен в жизни. Однако понятно, что между насилием и имитаторским талантом художника существует определенная связь, даже обоюдная зависимость. Не будь так удачны его фальсификации, не будь так неотли-

чим обман от реальности и не достигни он в своих искусственных сценах такого дразнящего жизнеподобия, вряд ли его заказчикам это показалось бы столь опасным. В финале они набрасываются на художника и в зловещем молчании закалывают его кинжалами, словно совершая акт возмездия.

Несмотря на отдаленность эпохи, в которой разворачивается действие фильма, можно уловить в нем актуальный подтекст. Иной вопрос, за счет чего современное искусство добивается того впечатления подлинности, к которому стремился гринуэевский персонаж.

В своем ревнивом соперничестве с реальностью художники сегодня более склонны воссоздавать уже не вещи, а ощущения. Искусство становится полем рискованных психических экспериментов, однако ничего общего не имеющих с тем умеренным и пристойным существованием, которое художник ведет в своей повседневной жизни. И лишь в художественном действе он покидает скорлупу своей индивидуальности, своей адаптированной к социуму оболочки, давая на миг свободу закупоренной в нем личности со всем ее больным подсознанием, фантазиями, амбициями.

> Похоже, что произведению искусства сегодня уже недостаточно быть простым объектом созерцания. Оно стремится стать субъектом, с которым возможна обратная связь.
>
> Н.Тамручи

Скептики считают, что современный акционизм безнадежно увяз в прошлом, что сегодняшний художник вынужден бесконечно повторять то, что было уже сделано, и любые действия заранее обречены на плагиат. Действительно ли это так? Акционист 60-х с его миссионерским пафосом, с его апелляцией к коллективному сознанию создавал общественный прецедент, публичный скандал, где главный смысл концентрировался на самом событии. Сегодняшние же акции не рассчитаны на такой широкомасштабный резонанс. Они создают скорее казус, происходящий в сугубо конкретном месте, ситуации, среде. Это совершенно другая перспектива зрения... В отличие от искусства 60-х годов, она рассчитана на близкую, слишком близкую дистанцию, вызывающую чувство неловкости, которую испытывает зритель, сидящий в театральном кресле в первом ряду. На этом ничтожном расстоянии художник уже не смотрится героем, а становится тем, кто он есть. Интерес сегодня представляет не столько действо, которое и отдельно от автора сохраняло бы свой смысл, но степень отождествимости его с автором.

В одной из инсталляций пока еще юного французского художника Лорана Ле Лонга голос автора, записанный на пленку, вставленную в граммофонную трубу, реагировал — отзывался только на определенный тембр голосов присутствующих. Отношения произведения со зрителем строятся на личном обращении, по принципу «я — ты». На основе сохранения и одновременно ускользания границ между художественным пространством и реальным. Причем часто используется эффект внезапности, когда защитная стена условности, которая позволяет зрителю невозмутимо и безбоязненно наблюдать то, что находится там — за ней, оказывается вдруг пробита. И можно представить себе шок зрителя, обнаружившего, что уже не существует никакого «здесь» и «там». Есть только — здесь, и ничего больше. Этот эффект через минуту, конечно, рассеивается, сменяется катарсическим облегчением. Однако символично, что в качестве способа слияния двух пространств чаще всего избирается жест насилия или угроза, направленная вовне. Самым невинным примером здесь может быть работа француза Фредерика Везена, который изготовил бомбу замедленного действия, сварив цветы и закупорив этот цветочный суп в бутылке без консерванта. Предполагается, что рано или поздно бутылка все-таки должна взорваться, но сам этот момент абсолютно непредсказуем. Его так же нельзя запланировать, как любое стихийное событие. Не говоря уже о таких пародийных примерах, как эпизод с фальшивой подводной лодкой, украшенной советской символикой, всплывшей в Амстердамском канале. Расчет художников на то, что ее примут за настоящую, оправдался. И дело не только в том, что она похожа на свой оригинал. Дело в натуральности чувства испуга, которое она вызвала у прохожих.

На том же эффекте играет и А.Бренер в своих последних перформансах. Кто, например, ожидал, что в финале своей акции на Арбате он внезапно бросится громить торговые ларьки или выплеснет мыльную воду в лица зрителей, после того как он помылся ею в Центре современного искусства. Понятно, что насилие здесь не смертельно, так что и риск невелик. Даже самый минимальный жест, нацеленный вовне, вызывает более сильный эффект, чем самые чудовищные изображения искусственных травм и увечий, которыми забавлялся классический боди-арт.

ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА

Живешь только дважды

Постмодернизм, в сущности, уже дал нам возможность один раз пережить конец века, продемонстрировав, что смерть культуры, цивилизация и авангард — вещи условные и взаимозаменяемые. Культура перестала быть антитезой цивилизации за счет того, что ее элементы начали восприниматься как экспонаты музея редкостей и, что важно, с отнюдь не всегда аутентичным происхождением. А именно такое понимание культуры — без ауры произведений — и насаждалось, как известно, цивилизацией. Авангард в свою очередь сделался предметом профессионального производства неадаптивного дискурса. Авангардное творчество стало мо-

делью освоения без усвоения, какой-то маниакальной расфасовки.

По мнению адептов техноутопии 90-х годов, возможность непрерывной передачи информации в пространстве при помощи телефонных и компьютерных сетей создает предпосылки для осуществления мечты о трансперсональной мысли, о коллективном разуме и коллективном хранении информации. Человеческая память утрачивает свое значение как средство хранения информации. Наступает кризис письма, одного из главных инструментов памяти. И если письмо имело своим результатом бюрократизацию общества, то новая система, наоборот, делает информацию общедоступной. Текст, составленный из мертвых знаков, терпит кризис. А на смену разрушающемуся языку слов приходит язык, основанный на идеографии и жесте. Новое живое письмо и знание.

Идеи новейшей техноутопии, становящиеся в последнее время достоянием массового сознания, вобрали в себя многое из разработанного эстетикой постмодернизма. Это и сочетание изощренного умствования с реабилитацией занимательности, и уход от логоцентризма, и поиск смысла в маргиналиях, образ проницаемого, нестабильного мира обманок, суррогатов и симулякров, пепла и праха как субстанций памяти бытия. Ключевые понятия техноутопии 90-х — поверхность и симуляция — были исследованы и осознаны как формообразующие именно в постмодернизме, когда культура отождествляется с палимпсестом, а цивилизация с пространством симулякров. Такое фантомное восприятие реального и живоподобие мнимого стало едва ли не главным завоеванием эры массового телевидения, которая начинается в середине 60-х годов и заканчивается на наших глазах видеолихорадкой. Это явление было описано Уорхоллом на уровне самого что ни на есть бытового сознания, воспитанного на телевидении. Я имею в виду то место из его книги «Философия Энди Уорхолла», где он описывает свои впечатления в тот момент, когда в него стреляют, а он думает, что все это происходит в кино.

Речь идет о фундаментальной мутации сознания, которая формирует отношение к жизни и миру как к иллюзиям, воображаемым символическим сущностям. Понятия естественной жизни, натуральности оказываются более не действующими. Уютную театральную сцену со всеми ее механическими ухищрениями и световыми эффектами заменила гораздо более условная реальность экранов. Однако власть над информацией, становящаяся таким образом действительно трансперсональной, при этом отнюдь не делает саму информацию общедоступной. Власть едва ли не усиливается и становится чуть ли не запредельной, неочевидной, как невидимый противник в третьей мировой войне.

И все же новый вариант конца века, предложенный техноутопией 90-х годов, решительно отличается от постмодернистского. Они по-разному истолковывают эту «неестественную» природу нового языка культуры. Дезавуируя проблему «оригинал—репродукция», электронные модели невольно обращают внимание на оригинальную ауру самих копий. И если в XIX веке копии представляли в глазах знатоков большую и самостоятельную ценность как информационные объекты-макеты, дающие полное представление об оригиналах, то в конце XX столетия культура электронных копий наделяется еще более важными свойствами — возможностью симуляции естественного поведения и языка, сохранения аутентичности самой жизни.

> Если в течение многих столетий за миром наблюдали глаза богов, то теперь за симулякрами всех порядков подглядывают глаза другой власти — объективы камер. И единственный выход, как полагают многие, это выйти в internet, или, как недавно призналась в своем желании Аллочка Митрофанова, подключить к себе «Лаптоп».
>
> Е.Андреева

Киберспэйс — это удачная попытка сделать искусственное неотличимым от естественного, сделать его другим естественным. Язык машин эволюционирует как естественные языки. Техника возвращается в культуру важнейшей действующей силой, не тягловой, а как возможность высшего порядка и даже средство и субъект общения. Как новая природа. Компьютер в конечном счете оказывается недостаточно подконтролен, и изложенная в нем информация может оказаться нестертой и неизвлекаемой одновременно. Машина способна ускользнуть от пользования, а значит, она обладает возможностью независимого от человека поведения. Машины возвращаются к нам не как роботы — улучшенные работники, и не как трактора — улучшенные лошади, а как фантастические монстры, загадочные агрегаты.

Внеутилитарность и свобода делают человека и машину равноправными по отношению к власти. Симуляция жизненности, представленная в киберспэйсе, упраздняет смерть, которая была своего рода эфиром постмодернизма. Смерти нет, как в компьютерных играх или в «Газонокосильщике». А возможный конец — лишь саморастворение в бесконечных электронных средах.

Н. БАБУРИНА

Звездный час киноплаката

«Со временем мы причислим киноплакат последних лет к замечательным достижениям нашего изобразительного искусства, всей культурной жизни первого десятилетия после революции», — писал критик Д.Аранович в 1927 году. Действительно, в этот период «художественная киноафиша» буквально заполонила город, завоевала сердца зрителей, вызвала споры и подчас противоположные оценки критики.

Перемены начались в середине 20-х годов. К этому времени политический и коммерческий плакат уже прошли пик послереволюционного художественного взлета. Киноплакат же, «служивший» в основном старым русским и зарубежным лентам, по-прежнему следовал традициям начала века. Он ждал своего часа. И час этот пробил склянками знаменитого «Броненосца «Потемкин».

Выдающиеся фильмы С.Эйзенштейна, В.Пудовкина, Л.Кулешова, Дзиги Вертова, созданные по законам динамического монтажа, произвели революцию в киноискусстве. Эстетика «интеллектуального кино» требовала иных, адекватных средств выразительности рекламы, требовала обновления плакатного языка. Решение этой задачи оказалось по силам молодым мастерам, представителям русского авангарда, конструктивистам, известным своими работами в театре, плакате, книге.

Братья В. и Г.Стенберг, А.Родченко, А.Лавинский, Н.Прусаков, А.Наумов и другие, опираясь на опыт кино и полиграфии, в кратчайший срок преобразили киноплакат. Принцип динамического киномонтажа стал важнейшим стилеобразующим фактором киноплаката: начали преобладать монтажный принцип композиции, сопоставление изображений разномасштабных и разнофактурных, необычные ракурсы, «наслоение» одного изображения на другое, повторы одного и того же мотива, фрагментирование фигур, лиц, предметов, их деформацией и т.п.

Помимо идей кинематографических идеи конструктивистские внесли принципиальные изменения в язык плаката.

В организации пространственной среды плаката главная роль отводилась плоскости, условной плоскости, которая могла служить фоном или красочным пятном, обозначать среду или предмет. В комбинации плоскостей просматривались определенная драматургия, завязка и развязка, конфликт и взаимоотношения персонажей.

Наряду с изображениями плоскостными и объемными получили распространение формы, «сконструированные» параллельными линиями различной конфигурации, построенные по принципу растра, уличной световой рекламы.

Многие киноплакатисты обращаются к приемам фотомонтажа. Фотомонтажные работы А.Родченко и А.Лавинского стали своего рода образцами и предшественниками политического фотомонтажного плаката 30-х годов. Интересно использовал в своих работах фотографию и Н.Прусаков. Но были художники, которые фотографии предпочитали ее рисованную имитацию. Так, в частности, работали братья Стенберги. Представление об их методе дает рекламное панно к фильму С.Эйзенштейна «Октябрь», одобренное самим режиссером.

Конструкция его проста и четка. Диагональ делит плакат на два треугольника. В левом воспроизведен фрагмент кинокадра — лица рабочих в боевом строю. Формы тщательно моделированы, эффекты ночного освещения усилены. Движение людей подчеркивается динамикой диагонали. Правая часть композиции решена как контраст левой, ее фактуре и цвету. Ровно окрашенный красный треугольник повторяет форму оригинального флажка, использованного Стенбергами в праздничном украшении Москвы в дни десятилетнего юбилея Октября. Метафорическое значение этой детали неоднозначно: она может быть воспринята как символ революции, а может напоминать острие гильотины, до основания разрезавшей мир, — именно так был понят этот образ одним английским критиком.

Роль киноплаката в общественной и художественной жизни 20-х годов значительно выросла. Он оказывал бесспорное влияние на искусство художественной публицистики, в частности на политический фотомонтаж, — это признавал Д.С.Моор. В стиле киноплаката выполнялись книжные обложки в издательстве «Земля и фабрика».

В 1925 и 1926 годах состоялись выставки киноплаката в Москве. Почти в то же время «художественная киноафиша» была показана на больших международных смотрах: в 1925 году в Париже, в 1927-м — в Монце Милано. В Италии Почетные дипломы за свои работы получили В. и Г.Стенберг, Я.Руклевский, И.Герасимович, Н.Рычков. Творчество этих мастеров заслуживает особого разговора.

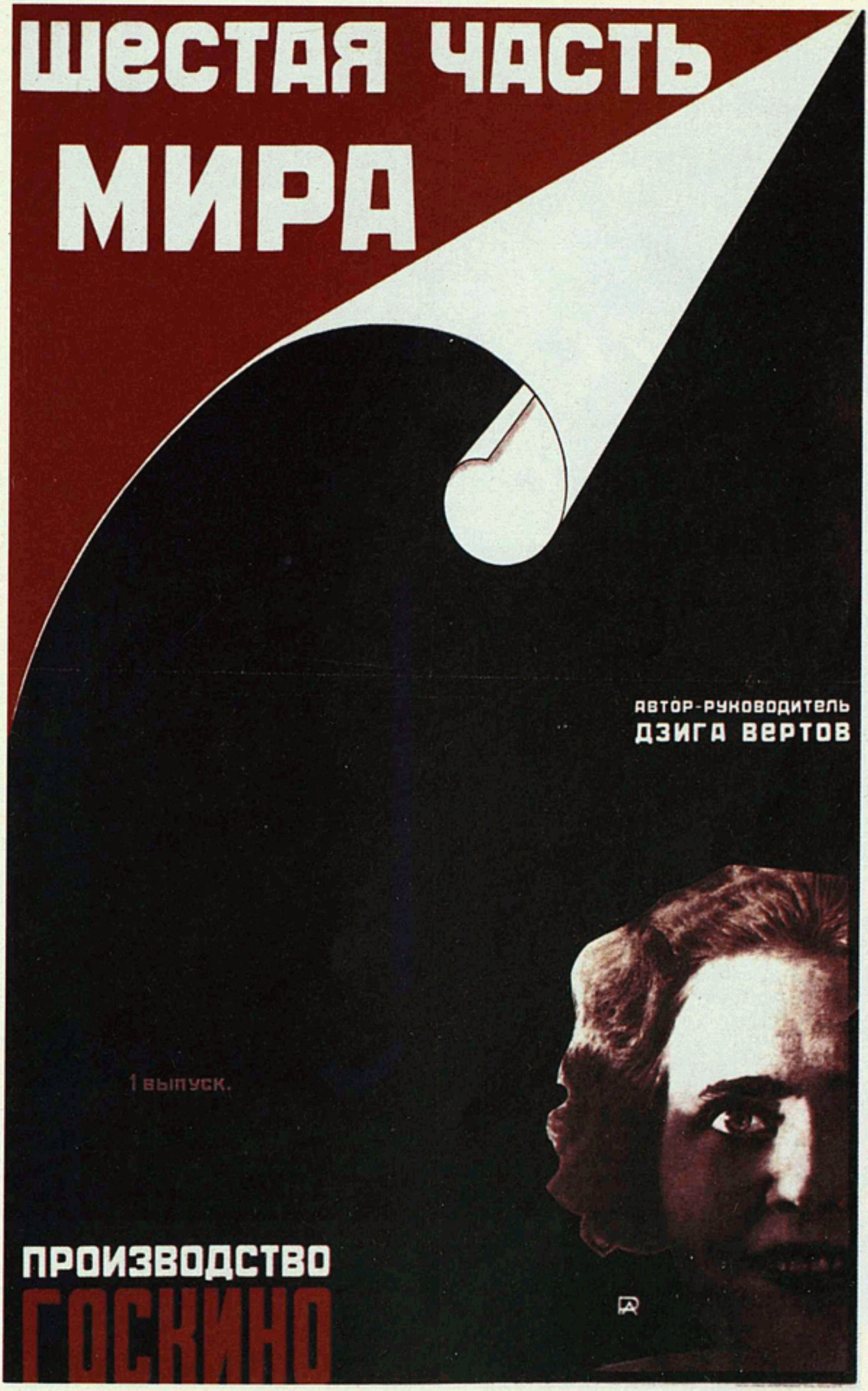
Киноплакат 20-х годов агитировал за «свое» искусство энергично, напористо, убедительно. Многие произведения этого жанра благодаря точному и художественно выразительному толкованию фильма превратились в его лаконичную графическую формулу, его символ, меткий эпиграф или удачную концовку. В этом нетрудно убедиться, взглянув на старые плакаты — давно виденный и уже позабытый фильм ярко всплывает в памяти. Ну а те, кому незнакомы ленты, снятые шестьдесят или семьдесят лет тому назад, все равно почувствуют в красочных листах пульс времени,— динамичного, пронизанного оптимизмом и энтузиазмом, стремлением к социальным преобразованиям и художественным экспериментам.

Художник А.Родченко.
«Киноглаз». Режиссер Дзига Вертов, 1924

АО «Рекламфильм» является спонсором публикации киноплакатов

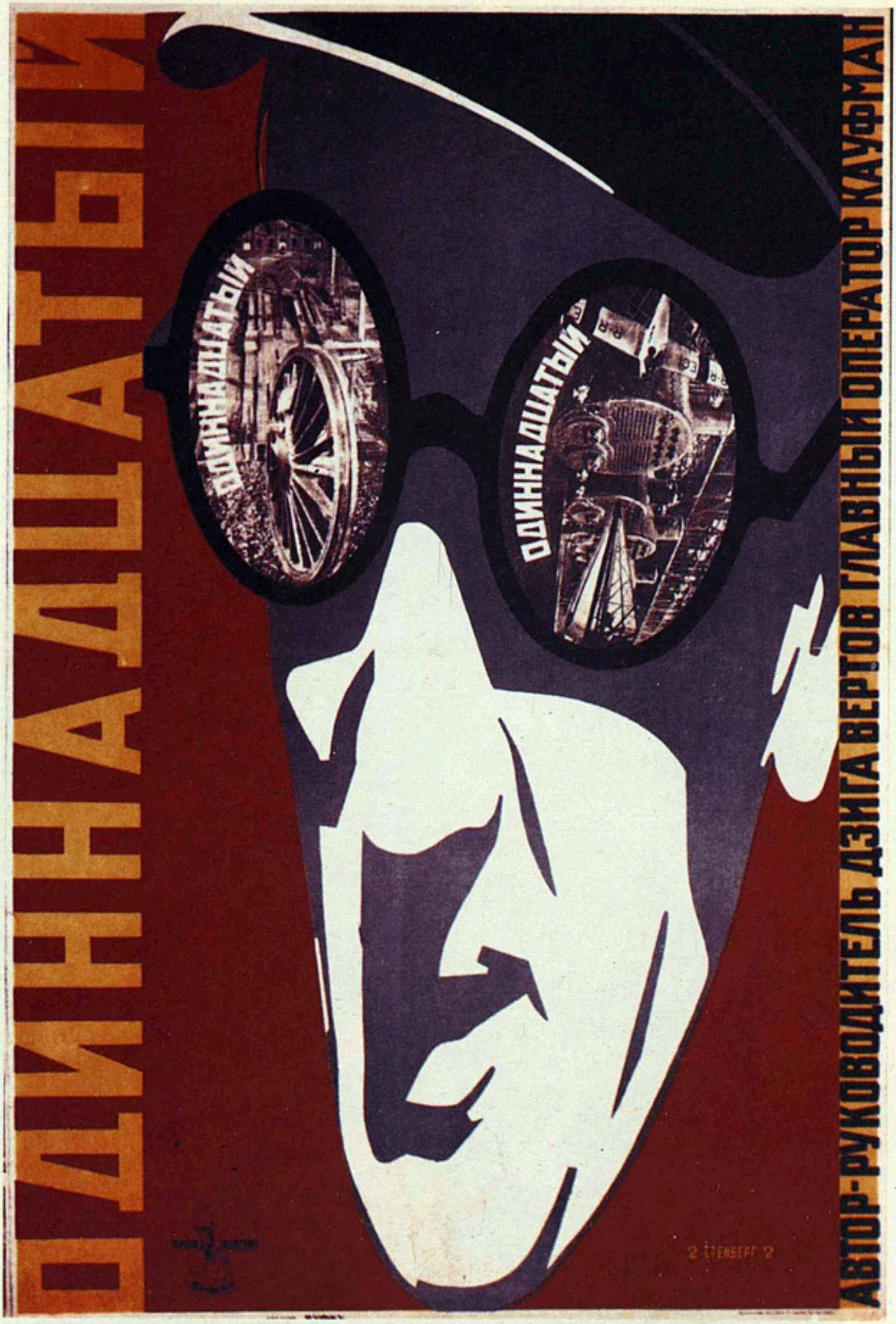
На вкладке даны плакаты из фондов Российской государственной библиотеки

Художник неизвестен, предположительно А.Родченко.
«Броненосец «Потемкин». Режиссер С.Эйзенштейн, 1925
Художник Н.Прусаков.
«Старое и новое». Режиссер С.Эйзенштейн, 1929

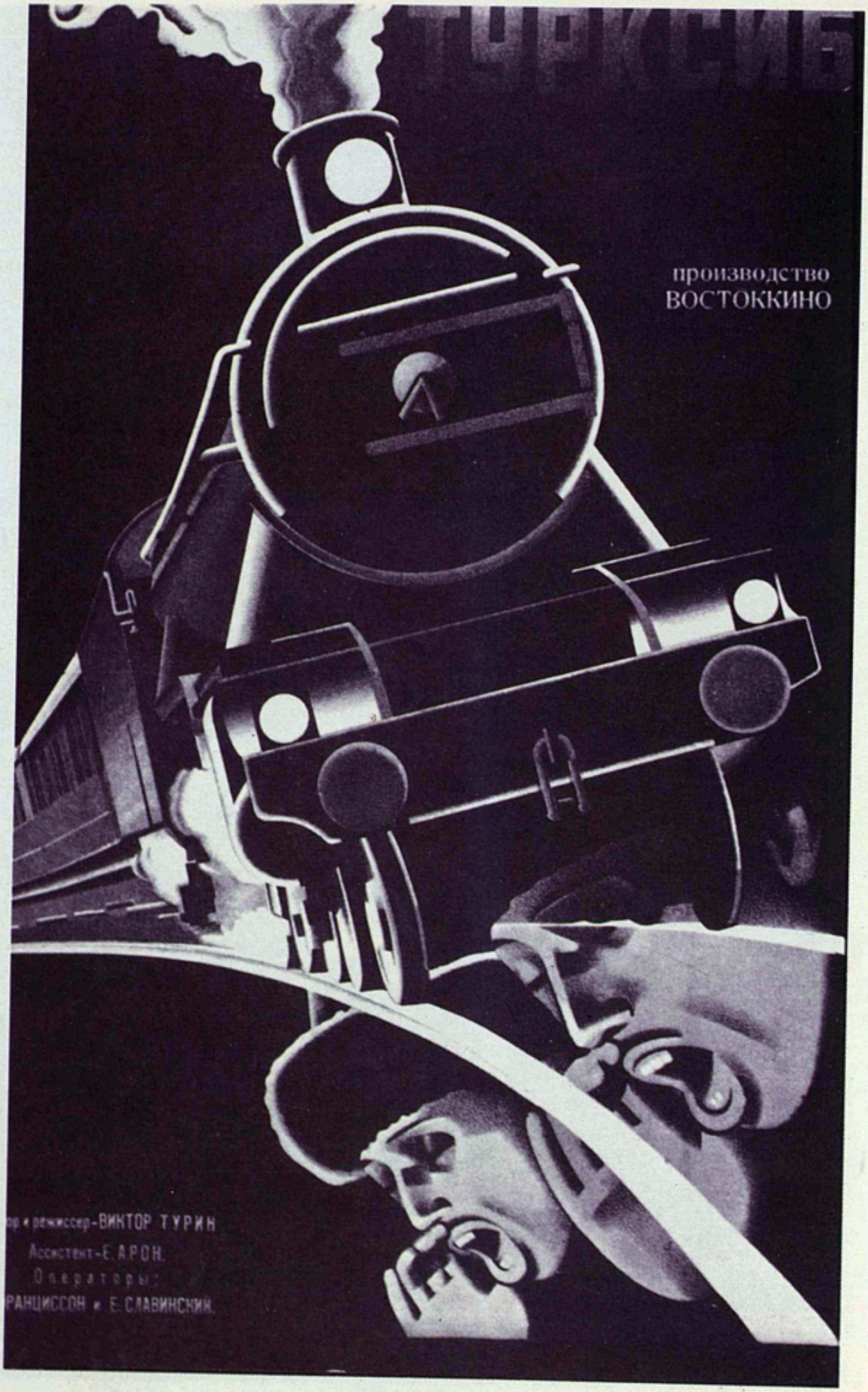


Художник А.Родченко.
«Шестая часть мира». Режиссер Дзига Вертов, 1926

Художник Н.Прусаков.
«Чины и люди». (по А.П.Чехову). Режиссер Я.Протазанов, 1929



Художники В.Стенберг, Г.Стенберг.
«Одиннадцатый». Режиссер Дзига Вертов, 1928



Художники В.Стенберг, Г.Стенберг.
«Турксиб». Режиссер В.Турин, 1929

Художник А.Лавинский.
«Бухта смерти». Режиссер А.Роом, 1925

Художники В.Стенберг, Г.Стенберг.
«Любовь втроем» («Третья Мещанская»). Режиссер А.Роом, 1927

1896 — 1910

1896

2 января. Родился Дзига Вертов.

26 февраля. Американская компания «Мутоскоп» начинает съемки на крыше дома № 841 на Бродвее (Нью-Йорк).

9 марта. Открывается «Синематограф Люмьер» на Лестер-сквер в Лондоне.

Апрель. Р.В.Поль конструирует «синематографическую камеру № 1» и начинает независимое кинопроизводство на натуре («Ухаживанье солдата»).

30 мая. Родился Говард Хоукс, американский режиссер.

14 июля. Первый показ «Синематографа Люмьер» в Бомбее.

28 сентября. Шарль и Эмиль Пате основывают компанию «Пате фрер» («Братья Пате»).

8 октября. Родился Жюльен Дювивье, французский режиссер.

14 октября. Родилась Лилиан Гиш, американская актриса.

1 ноября. В Нью-Йорке открылось первое агентство Люмьер (просуществовало до апреля 1897 года).

1897

3 января. Родилась Марион Дэвис, американская актриса.

6 марта. Родился Марк Донской.

26 марта. Родился Жан Эпштейн, французский режиссер.

27 марта. Родилась Глория Свенсон, американская актриса.

4 мая. Пожар в парижском кинотеатре на Базар де ля Шаритэ, унесший сто сорок жизней, заставляет мировую общественность задуматься о безопасности кинопросмотров.

18 мая. Родился Фрэнк Капра, американский режиссер.

Октябрь. Братья Люмьер открывают первый постоянно действующий кинотеатр на бульваре Сен-Дени, 10.

7 декабря. Эдисон вчиняет первый иск в связи с нарушением его авторских прав.

Декабрь. Основываются студии «Бритиш Мутоскоп» и «Байограф» (Лондон).

Сесил М.Хепуорт публикует «Азбуку кинематографии» — первый в мире учебник по операторскому мастерству.

1898

22 января. Родился Сергей Эйзенштейн.

10 февраля. Родился Бертольт Брехт.

Апрель. Эдисон и операторы студии «Байограф» отправляются на Кубу в качестве первых военных кинорепортеров.

Диксон снимает на пленку папу Льва III.

25 апреля. Родился Джон Грирсон, английский продюсер и режиссер-документалист.

13 мая. Родился Фридрих Эрмлер.

26 сентября. Родился Джордж Гершвин, американский композитор.

Сентябрь. Уильям Норман Ласелль Дэвидсон запатентовал цветную съемку трехлинзовой камерой с цветными фильтрами.

5 октября. Родился Мирон Селзник, американский продюсер.

11 ноября. Родился Рене Клер, французский режиссер.

1899

13 января. Родился Лев Кулешов.

25 января. Родился Хамфри Богарт, американский актер.

6 февраля. Родился Рамон Новарро, американский актер.

6 марта. Родился Дмитрий Кирсанов, русский, затем французский режиссер.

10 мая. Родился Фред Астер, американский актер.

30 мая. Родился Ирвинг Талберг, американский продюсер.

1 июля. Родился Чарлз Лаутон, английский актер.

17 июля. Родился Джеймс Кэгни, американский актер.

13 августа. Родился Альфред Хичкок, англо-американский режиссер.

29 октября. Родился Аким Тамирофф, актер школы Станиславского, работавший на Западе.

Жорж Мельес снял фильм «Дело Дрейфуса».

О Жорже Мельесе читайте на стр. 84

1900

22 февраля. Родился Луис Бунюэль.

5 апреля. Родился Спенсер Треси, американский актер.

15 мая. Родился Николай Охлопков.

8 августа. Родился Роберт Сьодмак, американский режиссер.

В этом году С.Поляков запатентовал звуковоспроизводящую систему.

Три способа цветовой обработки пленки запатентовали Макдоноу, Сенджер-Шеферд и Липпман.

Фредерик Юджин Ив изобрел двухпленочную стереосистему.

Жорж Мельес снял фильм «Жанна д'Арк»;

Р.В.Поль — «Последний день Помпеи»;

Джеймс Уильямсон — «Нападение на китайскую миссию».

15 октября. Родился Мервин Ле Рой, американский режиссер.

4 ноября. Родился Сергей Васильев.

1901

24 января. Родился Михаил Ромм.

1 февраля. Родился Кларк Гейбл.

14 февраля. Родился Андрей Москвин.

21 февраля. Первая забастовка в системе кинобизнеса: Американская ассоциация актеров водевилей «Белые крысы» выступила против своей администрации.

7 мая. Родился Гари Купер, американский актер.

7 июля. Родился Витторио де Сика, итальянский режиссер.

7 августа. Родилась Юлия Солнцева.

17 ноября. Родился Ли Страсберг, основатель Нью-Йоркской актерской школы, исповедующей принципы системы Станиславского.

Родился Иван Пырьев.

5 декабря. Родился Уолт Дисней.

27 декабря. Родилась Марлен Дитрих.

Эдисон снимает серию «Счастливый хулиган».

Томас Эдисон в своем кабинете в Нью-Джерси

1902

16 апреля. Томас Тэлли открывает «электрический театр» в Лос-Анджелесе.

6 мая. Родился Макс Офюльс, французский режиссер.

10 мая. Родился Дэвид Селзник, американский продюсер.

14 июня. Родился Николай Экк.

18 июня. Родился Борис Барнет.

1 июля. Родился Уильям Уайлер, американский режиссер.

22 августа. Родилась Лени Рифеншталь, немецкий режиссер.

5 сентября. Родился Дэрил Занук, американский продюсер.

Жорж Мельес снял извержение вулкана на Мартинике;

Фердинанд Зекка снял фильм «Жертвы алкоголизма»;

Жорж Мельес и Джордж Смит сняли на пленку коронацию короля Эдуарда II и королевы Александры.

1903

23 января. Родился Григорий Александров.

27 июля. Родился Николай Черкасов.

12 декабря. Родился Ясудзиро Одзу, японский режиссер.

15 декабря. Родился Юлий Райзман.

28 декабря. Родился Михаил Калатозов.

Студия «Байограф» переходит с 35-миллиметровой пленки на 70-миллиметровую.

В Токио открывается первый кинотеатр в специально построенном для этого здании.

1904

18 января. Родился Кэри Грант, американский актер.

4 февраля. Родился Жорж Садуль, французский историк кино.

11 марта. Родился Сальвадор Дали.

23 марта. Родилась Джоан Кроуфорд, американская актриса.

14 апреля. Родился Джон Гилгуд, английский актер.

29 мая. Родился Грегг Толанд, американский оператор.

26 июня. Родился Петер Лорре, немецкий, а затем американский актер.

28 декабря. Родился Сергей Юткевич.

Р.В.Поль снял фильм «Русско-японская война» (Анг-

лия); на студии «Гомон» вышел фильм «Нападение на русский форпост».

1905

22 марта. Родился Григорий Козинцев.

Июнь. Гарри Дэвис строит в Питтсбурге кинотеатр под названием «Никельодеон»; название превращается в нарицательное имя («эпоха никельодеонов»).

17 декабря. Родился Иосиф Хейфиц.

На студии «Пате» ставят фильм «Революция в России»

1906

8 мая. Родился Роберто Росселлини, итальянский режиссер.

21 мая. Родился Сергей Герасимов.

22 июня. Родился Билли Уайлдер, американский режиссер.

16 ноября. Родился Роман Кармен.

Джордж Смит и Чарлз Урбан патентуют свое изобретение «Кинемаколор» и снимают первый цветной фильм.

С.И.Рокси Ротхапфел на просмотре в кинотеатре города Форест-сити (штат Пенсильвания) ароматизирует зал запахом розы — это первый случай так называемого «смелли».

Марио Казерини (Италия) снимает фильм «Отелло».

1907

29 апреля. Родился Фред Циннеман, американский режиссер.

22 мая. Родился Лоренс Оливье, английский актер.

25 сентября. Родился Робер Брессон, французский режиссер.

4 ноября. Городской совет Чикаго объявляет запрет на «показ неприличных и аморальных фильмов» — первый цензурный акт в кино.

20 ноября. Родился Анри-Жорж Клузо, французский режиссер.

Для защиты авторских прав вводится торговая марка производителя фильма.

В Америке начинают использоваться системы звуковой синхронизации — «синхрофон», «камерафон», «театрофон», «синхроскоп».

В России выходят фильмы «Борис Годунов» (Ю.Шувалов/Дранков), «Князь Серебряный» (Н.Шукман/Дранков).

1908

18 февраля. Родился Александр Зархи.

7 марта. Родилась Анна Маньяни, итальянская актриса.

20 марта. Родился Майкл Редгрейв, английский актер.

5 апреля. Родилась Бетт Дэвис, американская актриса.

6 октября. Родилась Кэрол Ломбард, американская актриса.

9 октября. Родился Жак Тати, французский режиссер.

Уолтер Тайлер (Англия) из соображений общественной морали организует «просмотры при свете дня».

Автор романа «Бен Гур» Л.Уоллес возбуждает дело о защите своих авторских прав в связи с выходом на экраны киноверсии его книги.

На экраны выходит первый японский хроникально-документальный фильм «Даймай ньюс».

1909

14 января. Родился Джозеф Лоузи, английский режиссер.

Февраль.

Под председательством Жоржа Мельеса открывается Международный конгресс прокатчиков.

2 мая. Родился Леонид Луков.

25 мая. В Нью-Йорке начинает работу Национальный комитет по цензуре.

18 августа. Родился Марсель Карне, французский режиссер.

7 сентября. Родился Элиа Казан, американский режиссер.

8 ноября. Родилась Кэтрин Хепбёрн, американская актриса.

В Италии снимаются 23 фильма серии о Кретинетти (Глупышкине).

Дэвид Уорк Гриффит снимает серию фильмов «Мистер и миссис Джонс».

1910

12 марта. Компания «Моушн Пикчерз» впервые обнародовала имя актрисы Флоренс Лоуренс (прежде известной как «Девушка из «Байографа»), положив начало «системе «звезд».

11 декабря. Родился Карло Понти, итальянский продюсер.

Петр Чардынин снимает фильмы «Идиот», «Пиковая дама», «Вадим»; Дэвид Уорк Гриффит — «В старой Калифорнии» и «Дитя гетто».

Перевод с английского
Н.Цыркун

АНДРЕ ГОДРО

Театральность, нарративность и «трюковость»

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ТВОРЧЕСТВО ЖОРЖА МЕЛЬЕСА

Жорж Мельес вместе с братьями Люмьер считается основоположником кинорежиссуры, называемой в истории «линией Мельеса», связанной с изображением фантастического, нереального, с использованием всяческих трюков и спецэффектов — словом, с кино от «Вампиров» и «Дракулы» до «Звездных войн» и «Форреста Гампа». Первый фильм был снят Мельесом в 1896 году, и с тех пор его творчество не перестает быть загадкой, оно сулит множество «открытий чудных», всегда сопутствующих трудам гения. Вот одно из недавних: Мельес — «первый, кто стал думать о монтаже». Об этом, и не только об этом — в статье современного французского историка раннего кино Андре Годро.

> Я смею утверждать, что сценарий, понимаемый таким образом, вообще не имел никакого значения...
>
> *Жорж Мельес*

> На этом можно закончить разговор о сценарии, который, как я уже сказал, является главным элементом, отправной точкой негатива...
>
> *Шарль Пате*

Новый взгляд на ранний кинематограф основывается на оппозиции к традиционной телеологической концепции истории кино. Первое поколение историков (представленное такими фигурами, как Льюис Джейкобс в Соединенных Штатах и Жорж Садуль во Франции) видело в ранних режиссерах своего рода этапные фигуры развития классического нарративного стиля. Сформировалась эволюционистская, прогрессистская модель истории кино, истории, которая, таким образом, двигалась по пути совершенствования технологии и формы от Жоржа Мельеса к Эдвину Портеру, а от Эдвина Портера — к Д.У.Гриффиту. При этом уникальные черты творчества каждого из них, как и других режиссеров, отличающихся своеобразием, уходили в тень. В самом деле, те, кто видит в раннем кинематографе просто примитивного предшественника постгриффитовского кино, лишая этот период всякой индивидуальности, ошибаются.

Телеологический взгляд на историю кино особенно повредил нашему пониманию творчества Жоржа Мельеса. Попытаемся же встроить фильмы Мельеса в их исторический контекст. Подобному анализу можно было бы подвергнуть произведения всех ранних кинематографистов — от Портера до Уильямсона и от Зекки до Хепуорта. Однако фильмы Мельеса, «чистейшего» из всех ранних кинематографистов, способны предоставить нам наилучший материал.

Жан Митри в своей «Истории кино» замечает: «Большинство кинематографистов, загипнотизированные очевидной аналогией между кинодейством и театральным представлением, предпочитали следовать формуле Мельеса и идти по пути, открытому Film d'Art[1]: последовательность изолированных одна от другой «картин», позже сменившаяся последовательностью сцен, в которых каждый переход из одного места или из одного времени в другое сопровождался титрами».

Таким образом, Митри отождествляет

Печатается с сокращениями

[1] Film d'Art — французская фирма, созданная в 1908 году, ориентировавшаяся на «культурную публику». — *Прим. ред.*

эстетику Мельеса с эстетикой Film d'Art на основе их близкой связи с театральным представлением, особенно если принять во внимание использование искусственных декораций. Однако нельзя безоговорочно приписывать фильмам Мельеса одну из основных тенденций, которые, по общему мнению, характеризуют раннее кино, — театральность. Вот как определяет этот термин Митри: «...театральность, то есть драматическая конструкция, заимствованная у театра и выстраиваемая в соответствии с постановкой, лишь приспособленной к условиям кино; впервые эта концепция была исчерпывающе применена в «Убийстве герцога Гиза».

Многие историки идентифицируют стиль Мельеса с тем, что Митри называет «театральностью». И хотя внешние признаки, казалось бы, подтверждают эту точку зрения (частое использование Мельесом общих планов, снятых с дальнего расстояния, театральные декорации, появление и исчезновение героев через входы и выходы в правой и левой частях «сцены» и т.д.), подобное обобщение часто не позволяет ее сторонникам увидеть оригинальность фильмов Мельеса.

Митри выделяет и другой подход к режиссуре, свойственный этому раннему периоду, который он противопоставляет «театральности» и называет «нарративностью». Он определяет «нарративность» как «непрерывную последовательность, описывающую действие, освобожденную от условностей театра и зависящую исключительно от динамических возможностей монтажа».

У Мельеса, однако, мы имеем дело с формой нарративности, разительно отличающейся от той, которую развивали Гриффит и другие режиссеры 1910-х годов. Его гораздо меньше занимает история как таковая. Он пренебрегает теми нарратологическими аспектами, которые так заметны в творчестве раннего Гриффита (психологизм, саспенс, иллюзионистский «реализм»).

Следует помнить, что кино после 1915 года — в контексте которого и принято обычно говорить о «нарративности» — является продуктом концепции, в начале столетия еще не существовавшей. Дело не в том, что ранние кинематографисты не рассказывали историй: они рассказывали их, используя иную, более гибкую форму повествования. Более того, желание рассказывать истории было не единственным импульсом ранних режиссеров. Они хотели показывать предметы и людей в движении (еще совсем недавно люди платили за то, чтобы увидеть на экране вещи, которые каждый день видели в реальной жизни — и бесплатно). Они хотели удивить людей и наполнить их ощущением чуда, ставшего возможным при помощи кинокамеры (многие фильмы, включая, вероятно, некоторые из работ Мельеса, создавались исключительно с этой целью). Они хотели показывать недоступные простому смертному вещи и страны (снималась масса так называемых travelogues, в которых демонстрировался «мир у вас на ладони»). И, наконец, они хотели рассказывать истории — однако прошло еще немало лет, прежде чем это желание окончательно воцарилось в мире кино и единая нарративная форма вытеснила все остальные.

Возвращаясь к Мельесу, можно заметить, что создание фильмов, рассказывающих истории, не было для него главным.

Мир фильмов Мельеса стоит особняком не только от позднейшего повествовательного кино, но и от театрального мира Film d'Art.

Рассмотрим для примера специфическое отношение зритель/экран, конструируемое Мельесом. Оно не идентично подобному отношению, действующему в «театральном» или классическом нарративном кино. Ингмар Бергман напоминает нам, что есть несколько статусов существования «иллюзионизма», реализующихся в его отношении к зрителю:

Театральность в фильме «Сказочная страна, или Королевство Фей»: действие происходит на фоне разрисованного задника, актеры выстраиваются в театральную мизансцену

«Снимая фильм, я... совершаю трюк. Я опи-

раюсь на физическое несовершенство человека, используя механизм, который позволяет мне влиять на эмоции зрителя... заставлять его чувствовать сначала одно чувство, а потом — совершенно противоположное... Поэтому я являюсь либо трюкачом, обманщиком, либо — если зритель понимает, что это всего лишь трюк, — иллюзионистом. Я мистифицирую людей, имея в своем распоряжении самый драгоценный и самый удивительный из всех магических механизмов, которые за всю историю человечества когда-либо попадали в руки шарлатана. Именно здесь и находится, или должен находиться, источник неразрешимого морального конфликта, возникающего перед каждым, кто снимает или продает фильмы».

На заре кинематографа Мельес, конечно же, не предвидел морального конфликта, мучающего Бергмана. Его фильмы самой структурой указывают на их иллюзорное, «экранное» существование. Зрители никогда не бывают по-настоящему одурачены (никто, собственно говоря, и не собирался их дурачить) — в частности, потому что многие из элементов этой структуры предназначаются для напоминания зрителю, что он смотрит фильм.

Например, в своих «волшебных» фильмах (в одних можно обнаружить зачатки «истории», в других — нет) Мельес соблюдал сценические условности, необходимые для плавного разворачивания магического акта: он сам появлялся в поле зрения, приветствовал публику, обращая ее внимание на особенно эффектные номера, и т.д. Иными словами, встраивал в действие и камеру, и зрителя, к которым непосредственно обращался. И в своих нарративных фильмах Мельес или его актеры также часто обращались к камере и тем самым к зрителю, демонстрируя стремление не к поддержанию повествовательной иллюзии, а к ее осознанию. Сложные декорации Мельеса были настолько стилизованны, что у зрителя не возникало сомнений относительно их бросающейся в глаза искусственности. И наконец, сам мир, представавший взору в фильмах Мельеса, был настолько невероятен, что никак нельзя было ошибиться в его явно придуманной и «чудесной» сущности. Очень хорошо описал этот аспект творчества Мельеса Джон Фрейзер: «Когда актеры в «Путешествии на Луну» кланяются зрителям, сидящим перед экраном, это не просто наивное непонимание различия между сценой и экраном, как часто думают. Это сознательное выказывание уважения к аудитории, привыкшей к условностям театральной сцены».

Рассмотрим теперь специфические особенности нарративной конструкции Мельеса, его «повествовательный стиль». Мельеса часто называют отцом художественного, или нарративного, кино. Эволюция же Мельеса в сторону повествования началась со «зрелищного» аспекта магического акта. Начав с единичного воспроизведения этого действа в фильме «Исчезновение дамы» (1896), он вскоре стал снимать свои «фокусы» со все возраставшим разнообразием нарративных элементов. Например, «Десять дам в одном зонтике» (1903) и «Ужасный турецкий палач» (1904) представляют собой «экранизацию номеров», однако в более позднем «Ужасном турецком палаче» Мельес использует историю, более сложную по сюжету, но достаточно элементарную с точки зрения кинематографических средств. Фильм «Десять дам в одном зонтике» повествовательно весьма незамысловат: «Иллюзионист, стоящий перед ярмарочным лотком, развлекает публику, превращая шляпу в воздушный шарик. Затем он сам превращается в Древнего Грека и с помощью своего зонтика «материализует» из пустоты десять юных дев в различных одеяниях. После их ухода он принимает свой обычный вид и превращает воздушный шарик, который все это время лежал в углу, в цилиндр». Сюжет «Ужасного турецкого палача» посложнее: «Палачу в Константинополе приказано обезглавить четверых заключенных. Однако головы казненных снова прирастают к их телам, и они оживают. В отместку заключенные разрезают палача пополам. Ему удается соединить две половины своего тела, и он устремляется в погоню».

Фигура волшебника, оправдывающая и объясняющая появления, исчезновения и все прочие физически невозможные события, постоянно присутствует на сцене в лентах «Исчезновение дамы» и «Десять дам в одном зонтике» (где сцена быстро трансформируется в «греческий» задник). Но в «Ужасном турецком палаче» вместо волшебника выступает палач. Более того, в «Палаче» демонстрируется не магический акт, подразумевающий серию появлений и исчезновений, но фантастическое действо, в котором невероятные события происходят без deus ex machina, вызывающего или «оправдывающего» их.

В своей эволюции в сторону повествовательности Мельес, по сути дела, повторял путь, проделанный им на сцене. Многие находки уже

тогда становились общим местом в театральных «магических актах»: сведение серии трюков в выдуманную историю начинало доминировать над их отдельным показом с паузой, подразумевающей аплодисменты, после каждого номера (многие иллюзионисты продолжают строить свои выступления подобным образом и по сей день). Однако этот нарративный прием рассматривался как второстепенный по сравнению с самими «магическими эффектами»; таким образом, Мельес никак не мог считать себя рассказчиком. Вот что он писал в 1932 году: «В фильмах этого типа (фильмах-фантазиях, фильмах-полетах воображения, художественных, «дьявольских», или волшебных) самое главное заключается в изобретательности, неожиданности трюков, в живописности декораций, в художественной разработке характеров, а также в главной «сенсации» и достойном финале. В отличие от общепринятого теперь способа, мой метод конструирования подобных фильмов заключался в разработке деталей; целое было для меня лишь «сценарием».

Яснее не скажешь. Сценарий, сюжетная канва — только средство для достижения цели. Такой взгляд на функцию повествования несовместим с нарративной структурой, которая вскоре стала обязательной. Мельес рассказывает историю, для того чтобы украсить или связать воедино каскад своих новых трюков. Все его фильмы можно назвать «трюкомотивированными». «На мой взгляд, — говорил он, — сценарий используется лишь как нить, связывающая вместе разрозненные «эффекты», подобно церемониймейстеру в театральном ревю, который должен связывать отдельные сцены».

Мельес оставил нам свои замечания о конкретных фильмах. Так, о «Жанне д'Арк» (1900) он писал: «Будучи большим любителем всего фантастичного, я испытывал особенное желание снять этот фильм из-за больших возможностей для использования специальных эффектов. Чего стоят хотя бы явления Жанне Архангела Гавриила и святых или отлет ее души на небо во время сцены сожжения на костре». Следующая цитата — о «Путешествии на Луну» (1902): «И вот я задумал... добраться до Луны, чтобы снять оригинальных и занимательных сказочных существ — как на лунной поверхности, так и под ней, — используя разнообразные эффекты (девы, символизирующие звезды, кометы и т.д., эффекты со снегом, морское дно и т.д.)».

Итак, Мельес использует повествование исключительно во вспомогательных целях, и стилистический ключ к его фильмам следует искать в какой-то другой области. Нарративность для него — предлог, а не «логос», «текст», и не она определяет его воображение и творчество. Так же как и театральность, она играет второстепенную роль. Я бы употребил здесь неуклюжий, но точный неологизм — «трюковость», который, по-моему, наиболее точно отражает суть творчества Мельеса.

«Трюковость» не должна заслонять для нас передовых для своего времени форм монтажа. Критики не заметили в фильмах Мельеса специфических монтажных операций, которые весьма важны для его творчества, но не имеют ничего общего с типом монтажа, ставшего позднее общепринятым.

Достаточно почитать, скажем, Жоржа Садуля, чтобы понять, как далеко может завести исследователя эта слепота. Заявив, что Мельес, как правило, никогда не показывал один и тот же объект с двух разных точек (с помощью врезки, например), Садуль заключает: «Так называемое «единство точки зрения» требует от режиссера устанавливать камеру так, чтобы объектив совместился с глазом зрителя, сидящего посередине ряда в театре, пресловутого «человека в переднем ряду»... Мельесу не приходило в голову покинуть это место посреди представления, чтобы получше рассмотреть улыбку главной героини или последовать за ней в гостиную, когда она уходит из спальни».

Эта характеристика игнорирует десятки, сотни, даже тысячи метров пленки с фильмами Мельеса. В «Путешествии на Луну», например, режиссер систематически перемещает камеру, следуя за героями из «Клуба астрономов» на фабрику, а затем на крышу, откуда «ученые» наблюдают за работой литейного цеха. Более того, в «Сказочной стране, или Королевстве фей» (1903) вслед за кадром, где принц Бель Азор сталкивает колдунью с утеса, тут же следует очень короткий кадр, показывающий, как эта злодейка тонет. Пожалуй, в каждом «художественном» фильме Мельеса можно встретить подобные примеры смещения точки зрения, что противоречит заявлению Садуля, будто «переход от одной сцены к другой не монтируется, а выполняется наподобие трюка, заменяя быструю смену декораций».

Меня в особенности удивляет, что ни один из историков кино ни разу не упомянул о

необычном для той эпохи примере скоростного монтажа, который можно найти в знаменитом «Путешествии на Луну». Я имею в виду фрагмент, занимающий менее двадцати секунд и включающий в себя четыре разных кадра! (Я просмотрел более 1500 фильмов периода 1895 — 1907 годов и ни разу больше не встретил ничего подобного.) В эпизоде речь идет о возвращении ракеты, и сконструирован он на «сюжетной» последовательности кадров:

1. На Луне. К находящейся на обрыве ракете бегут астрономы, преследуемые селенитами. Профессор Барбанфуйи хватается за канат, и ракета устремляется в космос *(7 секунд)*.

2. В космосе. Ракета находится в свободном падении *(2 секунды)*.

3. Над океаном. Ракета врезается в воду *(2,5 секунды)*.

4. На морском дне. Ракета ударяется о дно и медленно всплывает на поверхность *(8 секунд)*.

«Путешествие на Луну»

В 1910-х годах утвердились некие общепринятые правила монтажа, в которых большое значение придавалось «невидимости» монтажных стыков. До этого режиссеры действовали как придется. С помощью систематически применяемого монтажа режиссеры получили возможность «продвигать» свой рассказ, сделать сюжет постоянно развивающимся. Эта потребность в развитии сюжета особенно заметна в фильмах Гриффита и тех, кто пришел после него. Его предшественники прибегали для этого к «временному перехлесту».

Использовал этот прием и Мельес. Историки часто упоминают в этой связи «Путешествие на Луну», где ракета «дважды» опускалась на лунную поверхность. Часто цитируется и «Путешествие через невозможное» (1904): фантастический поезд «дважды» проламывал стену гостиницы. «Отсутствие» временной непрерывности в раннем («примитивном») кинематографе часто рассматривается как недостаток. «Хватило бы трех-четырех взмахов ножниц, чтобы восстановить надлежащую хронологию», — утверждая это, Садуль снова забывает, что эстетика раннего кино не требовала хронологической непрерывности, которая стала обязательной позднее. Для Мельеса было гораздо важнее показать все (реакцию людей рядом с гостиницей до и во время аварии в «Путешествие через невозможное» и действия людей, сидящих вокруг стола в гостинице), чем захватить внимание зрителей долгим падением потерявшего управление «летательного аппарата».

Подобные примеры обычно снабжают эпитетом «примитивный». Историкам трудно представить себе Мельеса в полутемной комнате, рассматривающим кусочки пленки, тщательно определяя точное место, по которому должен пройти разрез; разрезающим пленку, склеивающим концы, проверяя, что получилось. Но именно этим и занимался Мельес после съемок большинства своих фильмов, о чем свидетельствует Жак Мальтет: «Если кому-то придет в голову тщательно изучить... «трюковый» фильм, он обнаружит, что мы довольно долго прожили с ложными представлениями о кино и что историки кинематографа не заметили некоторых важнейших фактов... Этот эффект [остановленной съемки] всегда связан со склейкой внакрой... Всякое появление, исчезновение или подмена, конечно, происходят сначала в камере, но всегда перемонтируются на негативе в лаборатории — по одной простой причине: этот эффект... не будет работать, если нарушен ритм. А благодаря инерции камеры нельзя было остановить ее на последнем кадре перед «трюком», поменять декорации или героев и начать снова с первого кадра после «трюка» без заметного изменения скорости».

Конечно, подобная техника монтажа заметно отличается от позднейшей, присущей нарративному кино с ее характерным различием кадров на склеиваемых фрагментах. Мельес был первым, кто стал думать о монтаже.

Достаточно посмотреть его фильм «Человек-муха» (1902). Мельес показывает зрителю русского танцовщика, пляшущего на стене. Сначала мы видим человека, идущего по полу на

фоне задника. Он собирается взойти на стену, и в этот момент делается практически незаметная монтажная склейка. Съемка была остановлена, задник положили горизонтально на пол студии, а камеру подвесили таким образом, что она снимала стену под прямым углом — строго сверху. Постарались, чтобы задник был кадрирован точно так же, как в предыдущей сцене, и чтобы сохранилось точно такое же расстояние между камерой и танцором. Танцор (которого играл сам Мельес) находился на горизонтальном заднике в том же положении и в той же позе. В результате столь точно выверенного монтажа была создана идеальная иллюзия танца на сцене. Все «замены», производимые с помощью остановленной съемки, требуют особой тщательности. Кроме того, необходимо было соблюдать непрерывность движения. Однако подобный монтаж использовался для «волшебных» целей, а не для «сюжетных», как потом у Гриффита. Но факт остается фактом: это — настоящий монтаж. В «Черном бесе» (1905), например, я насчитал около ста монтажных склеек (связанных с остановленной съемкой или «заменами») за три с половиной минуты!

Сложилось превратное мнение и о том, как Мельес работал с камерой; утверждают, что камера его стационарна. Приведу только один пример того, как Мельес создавал иллюзию движения камеры между кадрами. В «Сказочной стране, или Королевстве фей» о спасении принцессы Азурины рассказывается в серии кадров, причем камера меняет свое местоположение в каждом из них, буквально обходя место действия кругом. Вот подробный анализ данного эпизода (см. также схему):

1. Принц Бель Азор и его спутники высаживаются на сушу и входят в подземный ход.

2. Герои выходят из другого конца подземного хода напротив острова, где томится в заточении принцесса Азурина. Принц бросается в воду. (В кадрах 1 и 2 присутствует нечто вроде врезки.)

3. Принц подплывает к острову, раскрывает ворота и входит в замок. (Камера переместилась к замку и снимает под углом примерно 45 градусов.)

4. Внутри замка: принц спасает принцессу. (Точно указать положение камеры здесь невозможно.)

5. Принц и принцесса добираются до суши и снова присоединяются к спутникам принца. Принц сбрасывает колдунью с вершины утеса. (Камера теперь находится в позиции, противоположной позиции в кадре 2.)

6. Колдунья тонет. (Камера расположена у подножия утеса, но точно определить угол съемки невозможно.)

Последний раз Мельес появился на публике 16 декабря 1929 года в зале Плейель в Париже, на торжестве под названием «Мельес-гала». В финале присутствовавшие поднялись с мест, чтобы поприветствовать Мельеса, которого нигде не было видно. Тогда свет снова погас, и начался еще один фильм. Вот что вспоминает жена Мельеса, Мадлен Мальтет-Мельес: «Организаторы праздника попросили его снять коротенький фильм с эффектом перенесения действия со сцены на экран. Мы видим, как Мельес появляется на экране... Заблудившись на улицах Парижа, он ищет зал Плейель... и видит на стене огромную афишу «Мельес-гала» с его портретом... Головой вперед он прыгает в афишу. В зале зажигается свет. Экран поднимается, и за ним, прямо посреди сцены, открывается только что виденная нами афиша. Бумага внезапно рвется, и Мельес предстает перед публикой во плоти...»

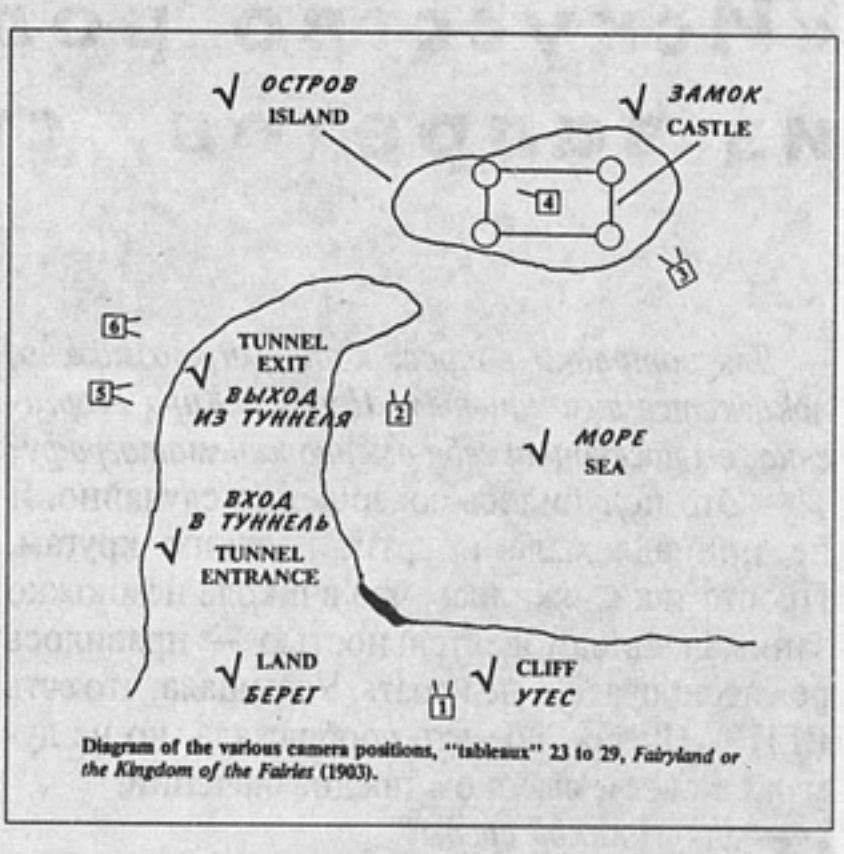


Diagram of the various camera positions, "tableaux" 23 to 29, *Fairyland or the Kingdom of the Fairies* (1903).

«Бумага внезапно рвется...» — внезапно, но все же через несколько секунд после того, как то же самое действие произошло на экране. Да, это был финал, достойный одного из самых необыкновенных пионеров кинематографа.

Перевод с английского
Дмитрия Шабельникова

Рубрика «Антология» неспроста дебютирует в год столетия кино... Она посвящается тем режиссерам, чье творчество наиболее сущностно выражает отечественный кинопроцесс. Идея такой рубрики родилась в процессе долгих редакционных размышлений на вечную тему о том, как писать о режиссерском творчестве, избегая академической скуки, но не поступаясь глубиной анализа. Возник замысел «интервью по кругу», куда помимо режиссера как центральной фигуры вошли бы его постоянные соавторы — сценарист, оператор, композитор, актеры, которые внесли свой вклад в формирование поэтики именно этого художника.

Редакционный замысел воплощен в первом выпуске «Антологии», посвященном творчеству Киры Муратовой. Все интервью ведет специальный корреспондент «ИК» Павел Сиркес. Ему же принадлежит литературная запись монолога О.Каравайчука.

КИРА МУРАТОВА:
«Искусство родилось из запретов, стыда и страха»

— Для затравки вопрос, который, возможно, покажется вам наивным. Почему, Кира Георгиевна, вы посвятили себя именно кинематографу?

— Это получилось совершенно случайно. Я не принадлежала к артистическим кругам. Просто так сложилось, что в школе немножко занималась самодеятельностью — нравилось режиссировать, а не играть. Услышала, что есть ВГИК. Ну так, кое-что соображала, но не думала о своем высоком предназначении.

— Вы из какой среды?

— Ну, врач, инженер. А вообще это сложно, я не буду этого касаться.

— Ваши предки как-то были связаны корнями с Румынией?..

— Ну да, когда-то я там жила, но не хочу вдаваться в подробности.

— Не казалось ли вам, Кира Георгиевна, в минуту уныния, может быть, что призрачное это занятие — фиксировать на целлулоидную ленту (или из чего она теперь делается?) придуманную жизнь?..

— Какое же оно призрачное, если я есть и предаюсь ему?.. Поскольку мы живые люди, просто и нет ничего более живого. Призраки? Это когда вы смотрите, да, они просвечивают на экране. Но когда ты это делаешь, ты же создаешь из себя, из окружающих, из всего сущего. Но у вас очень абстрактный взгляд на делателей кино. Делатели кино — очень грубые профессионалы, грубые, как хирурги. Я бы сказала: иногда даже как мясники. А вы говорите — призрачное занятие. Результат может казаться призрачным. Да, иллюзии, но сколачиваются они молотками, топорами. Всякими подчас очень жесткими и жестокими способами. Нет, серьезно...

— Я документалист.

— Так чего вы тогда спрашиваете?..

— Видите ли, порой мне кажется, что есть вещи, более нужные людям, чем любые фильмы.

— В каком смысле нужные? Как унитаз или как что?..

— Ну, жизненно необходимые.

— А! Может быть. Кино — это совершенно ненужная вещь, роскошь. И все искусство — роскошь. Оно совсем не обязательно. Роскошь. Опиум. Наркотик. Ну и что?.. А почему я должна делать нужные людям вещи?..

— Я этого не утверждаю.

— Я делаю то, что мне нравится. Если возможно, если получится.

— *Это я и думал от вас услышать.*

— Вот — услышали.

— *Вы — ученица Сергея Аполлинариевича Герасимова?*

— Да.

— *Вместе с тем ваша манера так далека от манеры вашего учителя. Чем это объясняется?*

— Нет, моя манера близка к манере моего любимого учителя, который действительно Учитель с большой буквы. (Замечу в скобках: я всегда ставлю на место тех, кто пытается сказать о нем что-либо неприятное, потому что люблю.) Работе с актером, вообще актерской игре, слушанию слова, слышанию интонации человеческой речи, интересу и блаженству слушанья меня научил Герасимов, потому что он был великий педагог. Он меня разбудил. Нужно разбудить существо, а потом уже в нем начинают шевелиться собственные внутренние силы.

— *Вы ведь успели сделать довольно заметные картины при его жизни. Как он их воспринял?*

— Надо сказать, он меня тоже очень любил. Это правда — он меня очень любил и... Ну, он такой был человек: помогал, пока чувствовал, что помочь можно. И очень точно угадывал,

когда дальнейшее его участие бесполезно. Тогда останавливался и говорил: «Это не могу сдвинуть». Вот на стадии сценария или на конечной стадии, когда фильм уже готов и его едут сдавать в Госкино, Герасимов закрывается с Романовым в кабинете на два часа, а мы где-то там ходим... Конечно, это была сильная поддержка.

— По-моему, он вообще был человек, открытый для помощи.

— Во всяком случае — для своих учеников, для нас — да, для меня — безоговорочно.

— Перейдем собственно к вашему творчеству. Критик Виктор Божович писал, что у вас нет второстепенных персонажей. Необходимость их появления внесюжетна. Это прорыв в «чужую» (кавычки ему принадлежат, не мне) человеческую реальность. И все вместе вызывает эмоциональный ожог. Выразительно сказано...

— Эмоциональный ожог — это хорошо, наверно... *(Смеется.)*

— А вот Надя и Люба в «Коротких встречах». Девушки из одной деревни. А как по-разному они говорят! Героиня Нины Руслановой говорит по-русски, а героиня Лидии Базильской — на южном суржике. Чем это оправдано, добивались ли вы этим какого-то художественного эффекта?

— Я очень ценю случай, случайность. Это же не противоречит реальности и в пределах данного жанра не требует оправдания. У нас на Украине так и живут люди: смешаны национальности и говоры. Не могу сказать, что искала девушек, из которых... одна бы говорила по-русски, а другая — на суржике. Просто встретила таких, и они обе мне понравились. И речь их — тоже. Всё вместе, в комплексе. Живой человек — ведь не персонаж мультипликации, чтобы...

— ...нарисовать, как хочешь?

— Ну да. Я иногда думаю: как в мультипликации, наверно, трудно работать. Природа таланта должна быть совсем другая. Кино очень зависит от того, что называется «сопромат» — сопротивление материалов. Неподатливая фактура — она будоражит, мобилизует, толкает. И то, что мешает, тебе же и начинает помогать. А вот когда рисуют — всё из головы, ничто не противодействует, — где найти опору?.. Ну, это у меня устройство души такое, идиотское, скажу я вам, устройство: чем хуже, тем лучше. И если мешают, то очень даже хорошо.

— Может, вам не выжить бы в кино, если бы не такое свойство?

— Что значит — выжить?.. Это, знаете ли, слишком декоративно звучит — выжить, мужество... Можно сказать: совсем не обязательно заниматься кино. Но если ты обучен это делать, тебя как бы запрограммировали снимать, получать от самого процесса удовольствие, попробуй внуши себе, что ты неуч, что влип не в свое дело, что бездарен. Невозможно! Не люблю я трагедию эту, она ложная. Не в кандалах же!.. Невмоготу — уйди! Не надо преувеличивать благородство творческих побуждений, поступков, поведения — все это для собственного удовольствия.

— Да, но вернемся к вашим девушкам. Они все-таки из одной деревни...

— Ну и что? Приезжая семья поселилась и живет. Это — во-первых. Во-вторых, я не исповедую Станиславского настолько, чтобы доискиваться каждой мелочи: а почему — так? Думаю, нужно создавать иллюзию момента. Пусть героиня хоть по-китайски говорит. Можно так задурить зрителей, если хорошо снято, хорошо сработано, что они очнутся только по окончании фильма: «А что это было-то, собственно, по-каковски та красавица болтала? И отчего?» *(Смеется.)* Понятно я объясняю?..

— Очень понятно.

— Это, в общем, фокусы все-таки: вы смотрите на мою правую руку, привлеченные щелканьем пальцев, а я левой произвожу всякие манипуляции.

— Вы снимали эту картину в Бессарабии?

— Нет, в разных местах возле Одессы. В Балте, в частности.

— Вспоминая о «Долгих проводах», в основе которых была драматургия Натальи Рязанцевой, вы говорили, что взяли совершенно готовый сценарий и стали его портить так, как вам нужно. Что имелось в виду?

— Ну, это отчасти шутка. Поначалу Наташа отвергала, как каждый автор, любящий свою вещь, все, что я предлагала. Это словно родную дочку отдавать замуж за чужого дядю. Мне-то казалось, что я не порчу, а улучшаю.

— Но вы так сказали, я и ухватился за вашу фразу.

— В конце концов она мое приняла. Но не тотчас, когда был закончен фильм, не сразу. Прошел, наверное, год. Наташа посмотрела фильм еще раз и, не помню, написала или позвонила, что вот теперь увидела холодно, без сценаристских эмоций, и он ей пришелся по душе.

— Вы всегда так поступаете с чужими сценариями — портите, как сказали, их под себя?

— Ну, еще работала с Григорием Бакланом, но... там мы писали вместе.

— *А с Леонидом Жуховицким?*

— У меня был свой готовый сценарий про Валентину и геолога. И я случайно прочла рассказ Жуховицкого про геолога же и официантку чайной, про их взаимоотношения. Он там просто уезжал куда-то. Я предложила Жуховицкому: «Давайте соединим». Получился треугольник. И основное действие теперь происходило в том месте, где оказывался герой.

— *Может, это сейчас кощунственно прозвучит, но когда я смотрел картину, мне показалось, что Высоцкий не очень хороший киноактер.*

— Мне не с руки обсуждать — хороший он актер или нет. Я же его пригласила, я с ним работала, я же его не отвергла. Вам показалось. Есть люди, которым Володя очень нравится, есть же, которым не очень, кто-то еще говорит: «Высоцкий играет совсем иначе, чем другие, но так и нужно, потому что его герой один среди них приходит со своей горы...»

— *Присутствует какая-то рисовка в том, как он себя ведет.*

— Одни считают, что это момент человеческий, другие — что это момент образа. Я не могу тут быть судьей.

— *Но вы же там в двух ипостасях: режиссера-постановщика и главной героини, кстати, весьма убедительной. Он — ваш партнер.*

— Он был замечательный партнер. Ну, что вы! Я же вам сказала. Если бы мне что-то в нем не нравилось, он бы не играл. Я же оказалась в фильме просто потому, что пришлось отказаться от актрисы. Будь что не так, я бы и его сняла с роли.

— *Значит, вы себя чувствовали парой с ним?*

— Ну, конечно. Мне вообще кажется неэтичным, когда режиссер вдруг начинает критически обсуждать работу своих актеров в давних фильмах.

— *Может быть, вы и правы, но по прошествии времени все равно как-то возвращаешься памятью к своим картинам и что-то оцениваешь как удачу, а что-то как не очень...*

— Нет, я все вообще у себя оцениваю как удачу.

— *Замечательно!*

— Ну, не знаю, замечательно или нет, но вот факт: я всегда довольна своими фильмами. Это не самозащита. Нет. Это такое здоровое свойство оптимизма. Я очень много работаю. Я выкладываюсь полностью. То, что у меня не получилось, я выбрасываю с жалостью или без жалости. Но когда я что-то уже сделала, то я этим довольна. И так повторяется каждый раз, каждый фильм. Такое у меня стабильное качество. А в процессе — все, что угодно...

— *Значит, можно сказать, что максимализм в работе приводит вас к самоудовлетворению результатом?*

— Ну, а чего бы тогда этим заниматься?..

— *Наверно, так.*

— Сейчас коллеги как-то очень печально настроены. Я — нет. Да, у нас трудная, невероятно нервная, изматывающая работа — что бы ни делал. Зачем тогда мучиться?.. Разве можно нечто создать без веры в удачу?..

— *Я все-таки хочу прояснить ваше отношение к чужим сценариям. И какая разница в подходе, когда сценарий принадлежит только вам? Подвергается ли он подобной же трансформации в процессе перевода в фильм?*

— Ну, вообще-то сценарий беспрерывно подвергается трансформациям — и во время съемок, и во время монтажа, и во время озвучания. То, что записано на бумаге, — драматургическая основа фильма, отличается от того, что зафиксировано на пленке и называется киноматериалом. В монтаже — своя драматургия от смещения пропорций в соотношении частей, кусков, сцен, кадров. От того, как я смонтирую, может выпасть фрагмент текста или придуматься какой-то другой текст для озвучания или даже возникнуть необходимость досъемки. Это редко — досъемка, а доозвучание — сплошь и рядом. Таким образом, начиная со съемочной площадки, все время что-то меняется. А еще раньше — литературный сценарий, по нему пишется режиссерский. Потом мы вступаем в подготовительный период. Расчисленный по кадрам режиссерский сценарий — как бы лоция для поиска актеров, натуры, интерьеров. Ездишь, думаешь и говоришь, гово-

«Короткие встречи». В.Высоцкий и К.Муратова

ришь, говоришь. И это начинает менять, обогащая, сцены, решения, диалоги. Вновь найденное наносится на чистые страницы, специально оставленные в сценарии. Потом пошли съемки, и придуманное фиксируешь в особых тетрадках и прикалываешь их туда же — к режиссерскому сценарию. А бывает, придумался прямо в момент съемки какой-то драматургический поворот — он реализуется сразу. И происходит это беспрерывно. До окончания фильма.

— Я предполагал, что вы не принадлежите к режиссерам, которые, как Отар Иоселиани, например, заранее прорисовывают каждый кадр.

— Нет. Во-первых, я не умею рисовать, во-вторых, — может, в этом-то вся штука.

— Для вас фильм — живое существо, которое растет по мере того...

— Для других он тоже — живое существо, только по-своему.

— Расскажите, как строится у вас изображение. Вы ведь часто работаете с одним и тем же оператором — Геннадием Карюком.

— Вообще мне очень везет на операторов.

— Расскажите о звуке, музыке, монтаже.

— Про все рассказать — как это? *(Улыбается.)*

— О работе над каждым из этих компонентов.

— Есть процессы любимые и нелюбимые. Два моих любимых — это съемка и монтаж. Нелюбимые активно, ну, до тошноты — это озвучание, потому что там много повторов и автоматизма. Приходится преодолевать себя. Я еще очень не люблю подготовительный этап, когда волнуешься за актеров: надо же выбирать из двух и более — это мучительно, этого не переношу.

— А вы делаете актерские пробы?

— Конечно. Но не всегда. Обычно — да. Обычно бывает, что два актера в конце на какую-то роль начинают претендовать. Ну, как выбрать?.. И наступает просто погибель. И ждешь, чтоб случай кого-то умертвил. *(Смеется.)* Я шучу, конечно.

— А музыкально-звуковая партитура? Многоголосица...

— Сумбур вместо музыки...

— Часто одновременно слышно несколько реплик. Иногда реплика принадлежит персонажу, которого в кадре нет. Вы этого намеренно добиваетесь?

— Обязательно. Необязательного вообще ничего не бывает в этой профессии. Просто не бывает. Ну, как это? Я делаю что-то...

— Вы разрушаете мое представление о вас.

— Да? Вы думали, я так это легко, как мотылек, порхаю?.. Нет, я очень профессиональна.

— Отнюдь не думая, будто вы порхаете, как мотылек, я почему-то считал, что некая спонтанность очень вам присуща.

— А что такое — спонтанность?

— Неожиданность для самого творца его художественных решений.

— Я же вам говорила: придумал — успел записать, придумал — успел, придумал — уже не успел, уже делает, ну, просто потому, что в последний момент придумал. Все спонтанно — все, что из головы вообще. Родилась мысль — она спонтанна. А какая она еще?.. Ну, какая еще бывает мысль? Но я же могу ее отвергнуть или не отвергнуть. Так вот, это и есть момент сознания. Мне приходит много мыслей. Одну я выброшу, а другую использую. Вот я и говорю, что все сознательно.

— Возникшее на стадии замысла неизбежно видоизменяет работа?

— Ну, конечно. Если, скажем, мне нравятся две актрисы в равной степени и до последнего момента, то я в конце концов раздваиваю персонаж.

— Даже так?

— Да, конечно. Так было в «Астеническом синдроме» — там две героини. А была одна героиня и две исполнительницы, но обе понравились. В «Увлеченьях» — то же самое, возникло раздвоение.

— Вы расщепили образ?

— Да. Это же не что-то механическое. Это придало драматургии совершенно новый смысл, дало толчок совершенно новой коллизии.

— А скажите, пожалуйста, вы иногда наделяете своих персонажей личными свойствами?

— Я думаю, это происходит непроизвольно у каждого режиссера. У меня была возможность наблюдать Сергея Аполлинариевича Герасимова и наш курс, скажем. Все мальчики вольно или невольно говорили с его интонацией, двигались, как он, жестикулировали. Они делали это будто в шутку, но потом уже не могли остановиться. И вообще режиссер — это же существо, которое должно уметь зажигать: заразительно говорить, заразительно смеяться, заразительно... Убеждать и заражать. Поэтому, наверно, я передаю персонажам свои свойства. Всякий режиссер передает по-своему.

— А с кем вы учились? Кто был в вашей группе из тех, кто остался в кино?

— Как всегда у Герасимова, то была смешан-

ная актерско-режиссерская мастерская. Фрунзе Довлатян, который пришел уже признанным артистом, Алексей Салтыков, Марионас Гедрис, Мераб Кокочашвили. Нет, нет, Мераб был на параллельном документальном. Кто еще из режиссеров? Ренита и Юрий Григорьевы. Они из университета пришли на третий курс, с исторического факультета. Он любил таких брать. Лана Гогоберидзе была уже кандидатом искусствоведения.

— Довольно много утвердилось в кинематографе людей.

— Актеры разделились как-то, женщины прославились, а мужчины сошли на нет. Женщины — это Люся Гурченко, Наташа Фатеева, Зина Кириенко.

— Это тогда Герасимов начинал «Тихий Дон»?

— Да. Мы закончили институт, и после этого он снимал. Многие даже поехали к нему на практику.

— Вы тоже были на этой практике?

— Нет, мы, я и Саша Муратов, — просто нам захотелось чего-то еще другого, — пошли к Довженко. Он приступал тогда к «Поэме о море», но вскоре умер. Мы были весь подготовительный период, пока он был жив. Тут у нас практика и закончилась.

— Так что поэтика Довженко не успела на вас повлиять?

— Я думаю, что она влияла на всех, кто его любит. Я его очень люблю, но влияние Довженко на меня из тех, что трудно выявить. Другое — Чарли Чаплин. Я себя буквально ловлю — вот, это сделано очень похоже на него... Или Рустам Хамдамов, который у меня должен был работать художником по костюмам в «Княжне Мери». Фильма я так и не сняла, его закрыли, мы расстались, однако от Рустама — понимание конструирования костюма.

— Это потом в «Перемене участи» сказалось?

— Да всюду. После этого я все время занимаюсь костюмом. В фильме «Среди серых камней» у меня была талантливая начинающая художница по костюмам — Наташа Дзюбенко. С нею находила общий язык.

— А мне иногда кажется, что Хамдамов — это некая мистификация. И фильм его украли, и...

— Ошибочное мнение — вы же его не знаете.

— Не знаю, но я читал сценарий «Анна Карамазофф». Вокруг него что-то слишком много светских разговоров. Возможно, он тут и ни при чем. Наша среда падка на такого рода сюжеты.

— Это может от него идти, может и не от него. Не в этом дело. Художник может быть вором, убийцей. Может быть очень противным. Важно — талантлив он, гениален или бездарен. Вспомним Пушкина: «И меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он», пока Аполлон не потребует его к священной лире. Если мне не нравятся такие люди, я избегаю общения с ними. Вот и все. Но я смотрю на экран... и говорю: он научил меня делать костюмы. Я теперь ни от кого не завишу.

— Могу с вами согласиться. Но мне претит умение некоторых людей поднимать вокруг себя волну.

— А мне не претит — я завидую таким людям. По-моему, это прекрасно — уметь поднимать волну. Я хотела бы, чтобы у меня хватало энергии еще и волну поднимать. Всегда были бы продюсеры, спонсоры, все бы легко катилось. Такое умение — просто еще одно умение.

— Режиссура — синкретическая профессия, которая требует многих умений?..

— Ну, в идеале. У меня этого нет, я не могу похвастаться.

— Я был на премьерах ваших картин «Астенический синдром» и «Чувствительный милиционер» в Доме кино. Вы себя очень скромно подавали.

— Ну да, я тогда придумала такой ход, наверно... *(Улыбается.)*

— Я удивился: все-таки вы очень именитый режиссер, мэтр. Не знаю, чем это объяснить — вашим тогдашним состоянием, может быть, усталостью?..

— Может быть. Не помню. Но я должна признаться, что очень часто притворяюсь. Ну как в случае, когда выходишь на сцену, —как не притвориться?.. Надо же что-то такое быстро сказать.

— Да вы же умеете лицедействовать, вы ведь актриса!

— Ну, так вот, я подумала: вот я выйду, та-

«Долгие проводы». З.Шарко и А.Владимирский

кая вся из себя скромненькая. А потом — они посмотрят!.. *(Смеется.)* Если это был «Астенический синдром», то, наверно, так, потому что фильм — бу-бух, шумный, громкий, жестокий, а режиссер — вы посмотрите, какая скромная, тихая... Да, может, так оно и было.

— *Некоторые могли бы расценить как дань моде, когда у вас в «Чувствительном милиционере» герой бегает нагишом. А в «Астеническом синдроме», в финале, героиня матерится. Для меня это был шок. У меня есть представление о вашем кинематографе. Может быть, это плохо, но мы живем какими-то...*

— ...продолжениями...

— *Да. И я подумал, неужели и вы не устояли перед веянием моды? Или вам это действительно было необходимо?..*

— Я вам еще раз повторяю: то, что на меня влияет — мода ли, человек ли какой-то, — я не могу полностью контролировать. Допускаю, что не устояла перед модой. Но одновременно, значит, мне это было необходимо — не устоять. Назовем это так. Ведь это же все слова... Ведь не в вакууме все происходит. Снимала, например, «Короткие встречи», и понадобилась собака для съемки. Кто-то посоветовал: «Проще всего — пойти на живодерню. Там ты найдешь какую хочешь собаку». Никогда не была — и как дура пошла, и увидела — живодерню, и отключилась на несколько дней от фильма, от жизни и всего остального. Это просто ад был, — да? — который я узнала...

— *...и потом сняли его.*

— Да, но когда сняла!.. Да?.. Ну, предположим, решила бы тогда: вот, буду снимать, раз меня так больно задевает — я это должна снять. Да на меня бы посмотрели просто как... И всегда так смотрели. Задумала на кладбище красивом снимать. «А почему на кладбище?.. Почему, собственно, на кладбище?!» Вот и приходится...

— *...хитрить?..*

— Конечно. Если б сказала, что не только на кладбище — на живодерне снимаю, то услышала б от начальства: «Пошла вон!» Значит, естественно, хитрю. Мало ли чего хотела тогда, когда нельзя было! Значит, искала какие-то образные или витиеватые пути, чтобы то же самое выразить. Ну, как в игре: «Вы поедете на бал? Да и нет — не говорите, черное и белое — не берите». «Поеду», — говорю я. И должна разговаривать тем языком, что предлагает игра. Чем больше запретов — тем больше образности. Образность вообще вся развилась из запретов, как и все искусство родилось из запретов, стыда и страха. Мы будем танцевать этот танец, чтоб зверя приманить, но зверя называть не будем — мы его боимся...

— *Табу...*

— Да. А отсюда уже — я буду показывать, говорить не буду. Отсюда — движения и жесты танца, его ритм. Я сейчас кратко излагаю... Но, в общем-то, это есть: где были — не скажем, а что делали — покажем. Сие есть уже искусство. А сейчас можно то, что хочу, и так, как хочу. Может быть, это в конце концов приводит кого-то к документализму или как бы подсекает образность. А может, и нет.

— *Минуту назад вы сказали, что это все слова. А сейчас сами себя опровергли.*

— Ну, конечно. Говорить долго — слова сами себя начнут опровергать.

— *Жанр беседы предполагает слово, иначе мы не можем общаться. За словами скрываются понятия, символы, образы...*

— Не только за словами. Почему — за словами?.. Кино — это же не только слова и далеко не только слова.

— *Да, конечно. Они даже не всегда оформляются в мысль.*

— Нет, в мысль всегда оформляются. Просто в мысль. Когда вы говорите, что не всегда слова оформляются в мысль, вы все равно предполагаете, что мысль и слово — это тире и знак равенства. Вы думаете, что балерина глупа. А я — нет. Она может умно двигать ногой. Понимаете, не обязательно выражать свои идеи словом, то есть мысль у нее все равно работает, но не через слово.

— *Я другое имел в виду: образ иногда чисто интуитивно возникает, он не оформлен словесно.*

— Ну и что ж, что не словесно? И слово возникает интуитивно. И неслово возникает очень осознанно. Это просто разные виды мышления.

— *Я еще такой приготовил вопрос. Известно, что вам ненавистны стереотипы, что вы любите эклектику, всякого рода отклонения, нарушения, сюрпризы и неожиданности, временные деформации и смещения, деформации пространственные. Отчего?*

— Неожиданности я люблю, но в каком смысле? Когда мне кто-то преподносит неожиданность, а не то, что я сижу себе и думаю: «Надо что-нибудь неожиданное сочинить! Что это давно неожиданного у меня не было?..» Неожиданности возникают или не возникают. Конечно, если придумывается что-то, а мне потом говорят: «Слушай, это уже было — вчера

кино видел», — я отвечаю: «Да, как жалко!» — и выбрасываю. *(Смеется.)*

— Но из двух ситуаций вы все-таки предпочтете неожиданную?

— Нет, я предпочту уместную, ту, что в данном случае подходит. Вот я разговариваю с вами и стараюсь, чтобы вы меня лучше поняли, — ставлю себя в ваше положение. И в кино всякий раз пытаюсь сделать самый лучший ход, как бы сама с собой играю в шахматы. И если чувствую, что мне самой скучно, начинаю думать: а как мне себя развеселить, порадовать, осчастливить? И придумывается что-то. Я придумываю или кто-то придумывает. А неожиданности? Я очень люблю работать с людьми, которые тоже изобретают. Это блаженство, когда вокруг такая атмосфера — все что-то предлагают, и оно идет в дело. Актеры, художник, оператор — кто угодно. Жизнь становится быстрой, легкой, приятной, понятной без взаимных объяснений. Поэтому я часто неактеров предпочитаю актерам, поскольку, как всякий непрофессионал, неактер несет в себе много неожиданного, сюрпризного. Он не уложен в каноны школы. Я же, мне кажется, отбираю уместное, как сама жизнь.

— А какими критериями, кроме чувства безобманности, вы руководствуетесь?

— С одной стороны — я очень всех слушаюсь и слушаю, но последнее слово — за мной. Режиссер есть режиссер, иначе нужно было бы в титрах всех писать как режиссеров. Когда Госкино вносило бесконечные поправки, я говорила: «Пишите себя, пожалуйста, в титрах. Вы же творчески поработали».

— И вписали несуществующего режиссера Ивана Сидорова в титры изуродованного фильма «Среди серых камней»[1].

— Не будем вспоминать эту мрачную историю.

— Знаете, есть такое определение: искусство — это вторая реальность. Ваши же фильмы как-то не совсем под него подходят...

— Раз вы берете это как постулат, я начинаю соображать: «А почему не подходят?.. Ха-ха!» Тогда, значит, я не понимаю, что такое вторая реальность.

— Воспроизведение жизни в формах самой жизни.

— А я считала, что вторая реальность, наоборот, некий другой, параллельный мир, встающий над нашим бренным миром, который частично с ним соприкасается, но все же замкнут в себе. Мы сейчас будем словами играть до бесконечности и только запутаемся...

— Хотите ли вы чему-нибудь научить зрителей, внушить им что-то?

— Нет, не хочу. И не могу. Потому что просто не обладаю нужными знаниями. И мне кажется, никто не обладает. Хочу, чтобы людям было так же интересно смотреть фильмы, как мне — их делать. Мессианство — это смехотворно и чуждо мне. Могу кого-нибудь обругать, язык показать, громко закричать в пустыне — «Астенический синдром» именно такой крик. Но никого ничему не нужно учить, потому что никого ничему научить нельзя. Вы слышите, как я категорично выражаюсь? Я учу, что научить нельзя! В порочный круг попадаю!

— Я с вами совершенно согласен: искусство приписало себе роль, которая ему не свойственна и не под силу.

— В основном — русское искусство.

— Да, оно очень амбициозно и тенденциозно.

— Правда.

— Кира Георгиевна, есть режиссеры, которые всю жизнь снимают один фильм с продолжением. Каждая ваша работа не похожа на предшествующие. И все-таки есть нечто, что подобно фирменному знаку, что свидетельствует: это сделано Кирой Муратовой.

— Вы хотите, чтоб я это нечто сама назвала?

— Как вы сами определите тот фермент, который придает вашим фильмам такую особость?

— Ну, маниакальность есть у каждого. У меня черты маниакальности очень явственные, просто мании — большие и маленькие. Первое, что я вам скажу: у меня часто повторяются одни и

«Познавая белый свет». Н.Русланова и С.Попов

[1] Фильм «Среди серых камней», подвергнутый насильственным поправкам в Госкино СССР, вышел в прокат под псевдонимом «Иван Сидоров».

те же реплики. Это навязчиво, правда?.. И сразу можно узнать — это кино мое.

— Я уверен, вы так слышите.

— Наверно. И это бывает во всех фильмах. А другой знак, столь же простой, слышимый, внешний, пожалуй, что и не назову... Нет, вообще-то не думаю, что я настолько особая и умная, чтоб судить о себе самой: это ж надо еще одну голову на голове иметь.

— По-одесски сказано. Да, художник не бывает очень рассудочным при взгляде на собственное творчество.

— Бывает. Вот Сергей Параджанов. Он очень умозрительно — и словесно, и теоретично, и философично — все умел при желании и в удачный момент разжевать, назвать, рассказать, установить очень холодно взаимосвязи всех компонентов своих фильмов.

— В беседе с уже помянутым Виктором Божовичем вы признались: «Я могу немного поучить киномонтажу, а пророчествовать — мне это всегда казалось странной претензией наших поэтов». Так что же движет вами — самовыражение, стремление к наслаждению, а может быть, страх смерти или наркоз работы?

— Наркоз работы давайте выберем — это красиво звучит.

— Недавно я говорил с одним человеком — он пишет книги. Мы с ним сокрушались, что сейчас это занятие малоперспективно, потому что издать что-нибудь серьезное невозможно, и он заметил: «А мне нечем себя занять, я просто сойду с ума, если не буду писать».

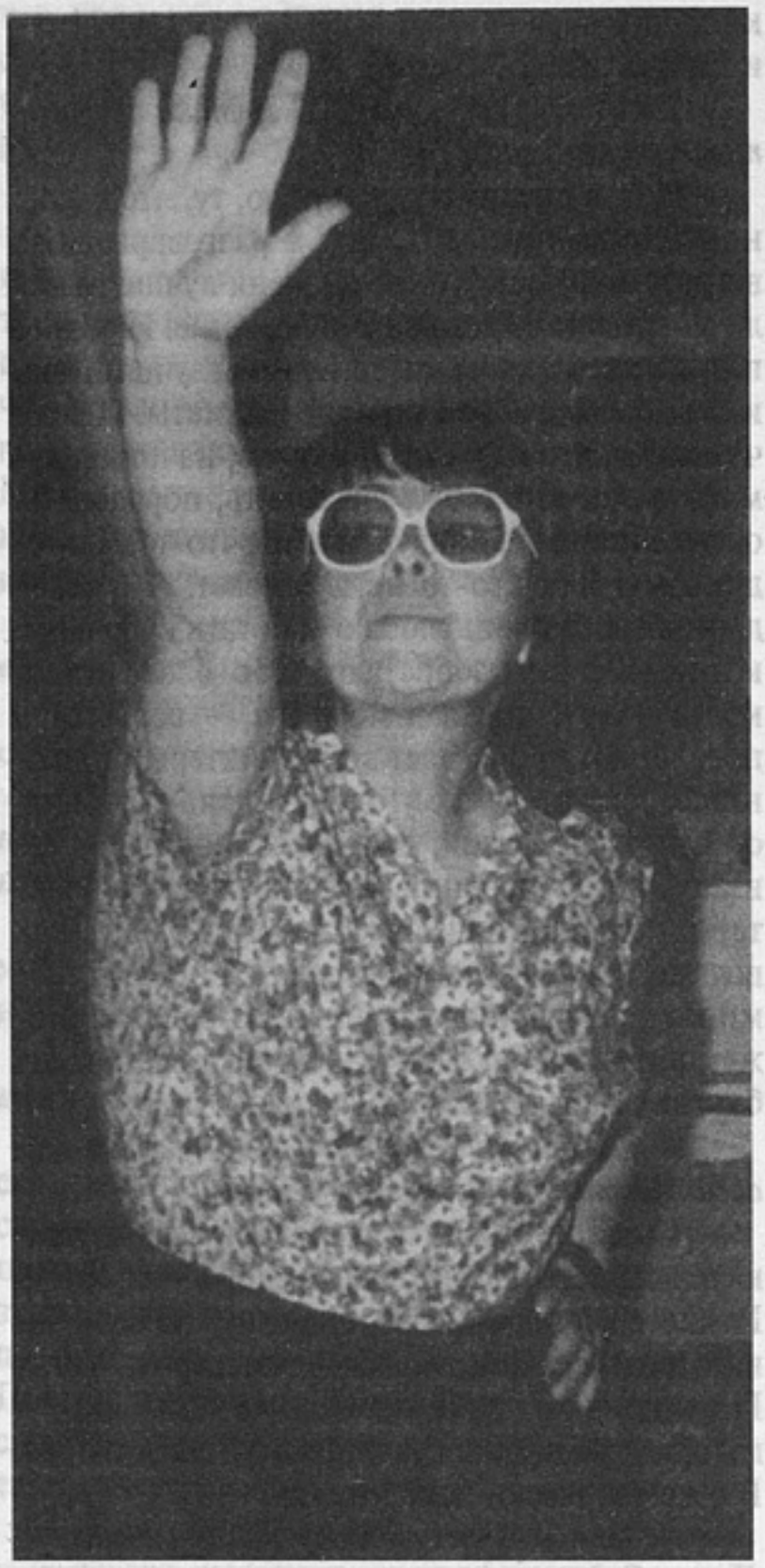
— Нет. К сожалению, мне себя занять всегда есть чем. Меня столь многое отвлекает и мешает — вся моя жизнь мне мешает, она неправильно устроена. Но мне это нравится — делать кино. Это царство свободы.

— Вы строите свое царство и в нем вы — свободны?

— Да, абсолютно свободна. Это нематериальное место, моя отдушина, где я все делаю не по законам этики, а по законам своей эстетики. Если в жизни я во многом конформна, подчиняюсь обстоятельствам, я конформистка вообще в жизни, то здесь — нет. Это и есть воля.

— Значит, по Пушкину, будет и покой?

— Покой наступает в монтажной, когда склеишь что-то и видишь, как хорошо! *(Смеется.)* И тихо. Никто сюда не приходит. Актеры не болтают. Никто ни с кем не скандалит. Никто не требует каких-то еще денег или переезда в другой, лучший номер гостиницы. Погода не портится. А просто — монтажная, монтажный стол. Тогда очень покойно. Я вот сегодня была на студии. Неважно себя чувствовала, а зашла в монтажную, и стало лучше.



Кира Муратова на съемках

— Вам нужно оборудовать монтажную и у себя в квартире...

— Зачем же? Пусть это будет подальше от дома.

СЕРГЕЙ ПОПОВ:

«Кинематограф — это сама ее сущность»

— Сергей Сергеевич, как получилось, что Кира Георгиевна вас, непрофессионала, выбрала на главную роль?

— Очень давно, мне тогда было двадцать два, неудачно пытаясь поступить во ВГИК, я написал сценарий. Заодно попросил знакомого ассистента оператора, который работал с Муратовой, дать ей его для прочтения. Мой экзерсис понравился, режиссер выразил пожелание встретиться с автором...

— А что это был за сценарий?

— Короткометражка. Потом материал полностью вошел в «Астенический синдром». Дело было так. Выпускник ВГИКа Александр Черных сочинил историю, где все строилось на взаимоотношениях учителя и ученицы. У меня же развивалась коллизия «учитель — ученик». Так вот, сперва Муратова поставила короткометражку, а затем объединила эти два сценария, Черныха и мой, в «Астеническом синдроме», хотя их разделяло двадцать с лишним лет. Но много раньше, как вы знаете, был фильм «Познавая белый свет» по Георгию Бакланову. В нем-то мне и предложили главную роль.

— Почему?

— Не знаю. Я жил в Одессе. Наши с Муратовой пути иногда пересекались. И вдруг — десять лет прошло с той, первой встречи — Муратова пригласила меня, протянула продолговатую брошюрку — режиссерский сценарий и велела читать вслух. Деваться некуда — результат известен.

— Безо всяких проб?

— Да, без проб.

— Согласитесь, вы попали в неординарную ситуацию: не имея никакого актерского опыта, получили главную роль в большом фильме, причем у режиссера, который уже снял такие картины, как «Короткие встречи» и «Долгие проводы». Что вы чувствовали, впервые придя на съемочную площадку в столь непривычном для вас амплуа?

— Не могу сказать, что волновался. К тому времени уже смирился с мыслью, что в кино никогда работать не буду. После нескольких попыток поступить во ВГИК понял, что необразован, недостаточно продвинут и не стать мне кинорежиссером. А никем другим быть не хотел...

— Но вы же в дальнейшем...

— Я снял пока только одну картину — «Улыбка». Правда, она удостоена главного приза «Кинотавра», но первое произведение более или менее удается всем. Именно потому, что первое. Искреннее. Ты всю жизнь что-то копил — и разом выдал. А срок до второй картины, как правило, короткий. Если у тебя нет истинного режиссерского призвания, в лучшем случае будет повтор, в худшем — провал. Вот закончу новую картину, тогда и выяснится: режиссер я или нет.

— Итак, вы начали сниматься у Муратовой.

«Среди серых камней»

Как вам работалось с ней? Она объясняла вам, чего добиваться и как?

— Ничего специально не объясняла, ничего особенного не говорила. Вот сидим, чай пьем, беседуем будто о постороннем. Умеет она вставить в обыкновенный разговор два-три слова, которые задевают душу, и тебе вдруг открывается: твой герой так должен себя вести. Наверно, эти эмоции потом определяют твое поведение и на съемочной площадке.

— Значит, вы себя как-то идентифицировали с героем картины?

— Нет. Вошел в кадр, тут же текст прочитал. В кино разом нужно запомнить всего несколько фраз. Это легко. Потом переставляется камера — и следующая мизансцена.

— Но для того, чтобы создать образ, сохранить его цельность...

— Образы создают актеры такого класса, как, допустим, Евстигнеев, Чаплин, Ульянов. Это лицедеи от природы, получившие еще и профессиональную выучку. Вот они перевоплощаются, вживаются в характер. Но кино имеет и счастливую возможность — брать человека с улицы как он есть. Людей много, выбор неограничен. Надо найти таких, кто свободен перед камерой, эмоционален.

— Но первый-то сценарий вы прочитали от начала и до конца?..

— Да. А в дальнейшем и у Муратовой, и у других режиссеров не читал. Начинал, но мне отчего-то становилось тягостно — и бросал. Потом, на съемках, вдруг накатывала паника: что ж это я ничего не знаю о персонаже?.. Так вот, быстро, схватишь перед сменой очередную сцену, а получается или нет, видит только постановщик, который тебя взял в картину, потому что ты такой ему нужен. И что бы ни делал — смеялся или плакал, гневался или радовался, остаешься самим собой. Если бы мне, допустим, дали сыграть Гамлета, тут требуется профессия и искусство.

— Вы потом у Муратовой сыграли еще в фильмах «Среди серых камней» и «Астенический синдром». После дебюта что-то изменилось в вашем существовании перед камерой?

— Какой-то опыт приобрел. Если раньше на общем плане чего-то пытался изобразить лицом, то теперь понял, что в таких случаях лучше действовать телом, руками, ногами — пластикой. А если вышел на средне-крупный, то здесь уж надо постараться показать эмоцию, так сказать, на физиономии. Но это не значит, что как актер я стал изощреннее.

— А чем, на ваш взгляд, объясняется пристрастие Муратовой именно к вам? Как-никак — три главные роли в трех картинах.

— А Нина Русланова, Виктор Аристов, которого она хотела снимать почти в каждом фильме? А Наталья Лебле?.. Это, по-моему, пристрастие не к актерам, но к каким-то человеческим типам. Когда исполнитель как бы тождествен персонажу, с ним так естественно строить фильм. Вот есть у Муратовой картина «Перемена участи» — по рассказу Сомерсета Моэма «Записка». Она меня там и так пыталась снять и этак. Но я человек не из того мира, мне он казался чужим, скучным и неинтересным. Куда ни совали, ничего не получалось. Прошел год, и в «Астеническом синдроме» я оказался на месте.

— Ну, а вообще, как Муратова себя ведет на съемках? Ставит мастера в жесткие рамки, диктаторствует или, напротив, позволяет свободный полет?

— Со мной она специально не работала. Мы не обсуждали, чего герой хочет, не анализировали глубинных мотивов его поведения. Обычно говорилось: «Вот здесь вы идете. Здесь смеетесь». Но иногда я слышал и такое: «Мне кажется, подобным образом он не мог поступить. А впрочем, делайте, как хотите». И это действовало сильнее любых запретов, точно вас предупредили: «Осторожно, скамейка окрашена!»

— Как же Муратова добивается, что ее фильмы несут в себе нечто такое, что отличает их от всего остального кинематографа?

— Это и есть кинорежиссура. Сказывается цельность Муратовой как человека, ее мироощущение, представления о жизни, о человеческих взаимоотношениях. Не всем нравится такое кино, хотя сама она так и оценивает произведения искусства: нравится — не нравится. И еще я слышал: «Не согласна, не согласна ни с одним кадром этого кино!» Нет, иногда она вдруг начинает говорить, говорить, но опять же — это не критический разбор, где все объясняется, скорее, чисто эмоциональные оценки.

— Три картины — три главные роли. В «Астеническом синдроме» вы еще и соавтор сценария. Ваше участие в известной степени определило

облик этих фильмов. Ну, во-первых, ваше лицо, фактура, долгое присутствие на экране. Во-вторых, вы в значительной мере повлияли на драматургию одной из картин. Все это составило заметный пласт в творчестве Киры Муратовой. В совместной работе прошло несколько лет. А что вам дало это время?

— В повседневном общении однажды я понял, что передо мной — гений. Ну, гений и есть гений.

— Ни больше ни меньше?

— Как-то Муратова повела меня в гости к одному своему другу. Он накрыл стол, налил вина в бокалы. Завязалась беседа. Хозяин толковал о каких-то вещах, совершенно с кино не связанных. И вдруг я почувствовал, что оба эти человека конгениальны. Кто он, этот друг Киры Георгиевны, я не знал, никаких работ его не видел, но в манере говорить, в том, как вязались слова, было нечто, поразившее мое воображение. И еще — поток энергии, который он излучал. Это был Сергей Параджанов.

— Помните хрестоматийный пример? Пушкин удивился, что Татьяна вышла замуж. Для него, создателя образа, это оказалось неожиданностью.

— Правильно. Существует логика характера. Пишешь сценарий, и вдруг герой начинает своевольничать, и ты ничего не можешь с этим сделать. Но если ты воспроизводишь жизнь, то, будь добр, соблюдай ее правила.

— А вам не кажется, что как раз мир, творимый Кирой Муратовой, часто как бы выпадает из реальности, что он отличается от нее, дышит по каким-то своим законам?

— Значит, у нее с первого кадра закладываются такие законы. Поведение героев совершенно в их духе и не вызывает недоумения, даже если что-то вам несимпатично или даже отвратительно.

— Допустима ли на съемках у Муратовой импровизация?

— Я не владею ремеслом, поэтому меня все время куда-то заносит. Сказал что-то не так, не так повернулся, а оно тянет за собой уже другое — и получается... Может, Кире Георгиевне это и нравилось. Во-первых, оказываясь перед камерой, я всегда чувствовал себя немного скованно: даже понимаю вроде как нужно, но сделать не умею. Голос не дает интонации. И наступает еще больший зажим. Иной раз хотелось попросту бросить работать, но мотор включен, и поневоле продолжаешь. Подобные моменты, к счастью, сменялись другими, когда удавалось расслабиться. Поэтому, наверно, мои герои воспринимаются как немного странные, на их лицах блуждает нечто, принимаемое за осмысленную игру.

— Выходит, Муратова искусно извлекала все возможное из вашего дискомфорта на съемочной площадке?

— Да. Видимо, она заранее угадала, как я буду себя вести на площадке, и ее устраивали такие вот перемены в моем облике, какая-то дерганность. Значит, это совпадало с замыслом постановщика.

— А у других режиссеров вы снимались?

— Снимался. У Шешукова, Килибаева, Шинарбаева. И у Итыгилова — в эпизоде.

— Вы почувствовали разницу в режиссерских подходах к вам как артисту? И чем они отличались от муратовского?

— Со мной они все работали одинаково — в общем, так же как Муратова.

— Видели ее результат?

— Видели результат и потому говорили: «Сыграй у меня — роль тебе подходит». И опять не было разборов каких-то, хотя я слышал, как Ермек Шинарбаев, к примеру, обсуждал и с Алексеем Жарковым, и с Николаем Гринько сугубо профессиональные проблемы. А я, когда снимался у Бахыта Килибаева в фильме «Трое», получал такие, допустим, наставления: «Ну, старик, вот так, понимаешь, вот этот должен вот так сделать. Ну, в общем, как у тебя получится, так и будет». Не строя иллюзий, я сознавал, что нужен какой есть.

— Ну, хорошо. Но неужели у Киры Муратовой, доверившей вам главные роли в трех карти-

«Перемена участи». Слева — Н.Лебле

нах, не было какого-то оселка, которым она доводила до остроты нужные ей ваши состояния?

— Может быть, это — изменение атмосферы в группе и на съемке. Смотришь, что-то Муратова не в духе. Значит, сейчас не до шуток. И внутренне как бы собираешься. Другой раз Муратова весела, смеется — всем передается ее настроение. Входишь в кадр — и как легко быть непринужденным и добрым!

— *Так что, она умышленно себя накручивала или, напротив, расслаблялась?..*

— Нет. Но как тонкий психолог она, наверно, это и профессионально использовала. От ассистентов я слышал: «Вот Кира сейчас наорала на меня, а метила-то она в актера, который никак не напьется чаю...» Маститого да народного неудобно шугать. Вспомогательный персонал подыгрывал ей.

— *Вот не думал, что Муратова способна на такие уловки...*

— К разного рода уловкам прибегают все режиссеры.

— *А за письменным столом как вам работалось с Кирой Георгиевной?*

— А мы никогда не работали вместе за письменным столом.

— *Но вы же — соавтор.*

— Ну, как соавтор?.. Я писал что-то свое, давал почитать. Если нравилось, она брала и дальше могла с этим делать, что хотела.

— *Никогда рядом не садились, не сводили текст воедино?*

— Нет.

— *Муратова многое меняла в предлагаемом вами?*

— Нет. Случалось, я спрашивал по забывчивости на съемках: «Чья это фраза?» И слышал в ответ от Муратовой: «Но вы же ее и написали!» Мои куски, можно сказать, шли один к одному. Не менялись ни ход событий, ни диалоги. Так было и в «Астеническом синдроме», и в «Среди серых камней».

— *Экранизация Короленко все-таки следовала первоисточнику.*

— Не совсем так. Муратова поделилась со мной своим видением этой истории в переложении для кино. Что-то и мне пришло в голову — пара эпизодиков. Я их записал — и иссяк. В сценарий они, правда, вошли.

— *В момент съемок возникали какие-то чисто импровизационные реплики, диалоги, которых не было в сценариях?*

— У Муратовой есть тексты, которые говорить обязательно: это длиннющие монологи. Они иногда не совсем понятны, очень трудно запоминаются, но тут Кира Георгиевна неумолима: «Повторите, как написано». Чаще бывало по-другому: «Вам это слово мешает? Давайте выкинем его или заменим». Или такой пример. Снимаемся мы с Руслановой в машине. Нехитрая сцена: я поиграл на губной гармонике, потом ей передал; она попробовала — не получается. Тогда говорю: «Дай научу!» А она отвечает: «Как же ты будешь играть — на гармошке помада?» — «У меня носовой платок есть. Я вытру». — «Покажи», — говорит совершенно неожиданно партнерша. Гоп-стоп, приехали!.. Сую руку в карман — там платок. Достаю, показываю. «А!..» — удивляется моя подруга.

— *Так и вошло в картину?*

— Да.

— *А почему вас удивил платок в кармане? Вы были в костюме персонажа?*

— Нет, одежда была моя — черная морская шинель, я в ней приехал, Муратова посмотрела: «Будете в ней играть». Но когда сказал, что у меня платок, и услышал непредусмотренную реплику, то совсем забыл, есть он или нет.

— *Я, к сожалению, не видел вашу «Улыбку». Она близка муратовской поэтике? Чувствуется в ней школа Муратовой? И вообще — возможна ли такая школа?*

— Думаю, школа Муратовой невозможна. И в «Улыбке» нет ничего муратовского. По крайней мере, сознательного подражания нет. Может, мы в чем-то по-человечески схожи, какой-то аспект жизни понимаем одинаково, и это сказалось...

— *А какой аспект?*

— Трудно определить словами. Живем — и живем...

— *А почему вы считаете невозможной школу Муратовой? Я тоже так считаю, но вы-то почему? Есть эпигоны, предположим, у Алексея Германа. А вот у Муратовой эпигонов нет.*

— Тут, понимаете... Есть, наверно, люди, которые чувствуют, как она, а когда начинают делать то же самое, то получается по-своему. Фильмы Муратовой тем и хороши, что это кинематограф штучный. Понимаете?

— *Но то, что вы проварились в муратовском соку на трех картинах, как-то вас формировало?*

— Нет.

— *Как профессионала я имею в виду. Вот вы дерзнули стать режиссером...*

— Тебя могут научить, если ты обладаешь способностью учиться. У меня такой способности нет. Вот, допустим, можно говорить, что мне тоже свойственна какая-то самобытность. Возможно. Я, так же как и Муратова, с детства хотел снимать и видел свое кино. И когда смотрел чужие фильмы, думал: «О, я бы это снял так! А здесь что-то плохо сделано». Ничего не знал, не умел — полагался на собственную интуицию, а на нее ничто и никто повлиять не может. И так оно и осталось до сих пор.

— *Кино Муратовой — это что? Реализм или нет? Насколько адекватна реальности творимая ею на экране жизнь?*

— Фильмы Муратовой — это и есть кино. Есть пересказ сюжета — то, что в принципе может более или менее увлекательно сделать любой человек. А есть кино — искусство, когда пользуются какими-то неожиданными средствами, чтобы вызвать эмоции зрителей, меняющие их настроение. В результате рождаются и непредсказуемые мысли. Смотришь так называемые фикшн, и одно тебя волнует: что будет дальше? А закончился сеанс — ну и все! Ты можешь пересказать фабулу, согласиться: «Да, это увлекательно». А фильмы Муратовой потрясают или, выражаясь не так сильно, выводят из состояния душевной индифферентности. Они обладают длительным последействием. Вновь и вновь возникает желание еще раз посмотреть, пережить те же чувства. Нет, не те же, а всегда чем-то обогащенные и потому неповторимые.

— *Я спросил Муратову, для кого она снимает кино, и услышал: «Для себя».*

— И мне она часто говорила то же самое.

— *Но согласитесь, у такого кинематографа не может быть широкого зрителя.*

— А Достоевский — для массового читателя?.. «Джоконду» многие понимают?.. Да, в Лувре вокруг нее собираются толпы: «Ах, Джоконда!» Но что они при этом испытали? Пережили ли то, что древние греки называли катарсисом?

— *У искусства есть еще задача открывания новых путей...*

— Я думаю, что новых путей вообще не существует. Жизнь человечества, его история предопределены.

— *Я не в этом смысле.*

— А!.. В ремесле — да. Во все века делали кувшины так, а один мастер вдруг нанес какой-то орнамент, и потом, к примеру, это стало именоваться трипольской культурой. Археологи ведут раскопки и по насечкам на глине делают вывод: «Это век... такой-то» — и указывают точную цифру.

— *Кира Муратова, безусловно, из первооткрывателей. Она нарушает каноны. У нее своеобразное построение кадра, встречаются резаные композиции, свои представления о длительности монтажной фразы, о роли в кинематографе живой речи, звука и музыки. Пользуетесь ли вы ее формальными новациями?*

— Брать на вооружение использованные до тебя приемы не возбраняется, если это не убивает твою индивидуальность.

— *Когда я затем спросил Муратову, как она определила бы, что в ней.. что отличает ее от других режиссеров, она сказала: «Какая-то маниакальность».*

— Ну, может быть. Я сказал бы по-другому: «Кинематограф — это сама ее сущность».

— *Вы не обсуждали планов совместной работы и в дальнейшем?*

— Нет. Но если она меня позовет, я с радостью откликнусь.

— *У вас сохранились хорошие отношения?*

— Думаю, хорошие.

— *Она интересовалась вашей жизнью после того, как заканчивались съемки?*

— Говорим по телефону, правда, нечасто.

— *Она звонит или вы?*

— Иногда она, иногда я — по настроению.

— *А интересуется, есть ли на хлеб насущный?*

— О хлебе она никогда не спрашивает.

«Астенический синдром». В центре — С.Попов

ГЕННАДИЙ КАРЮК:

«Она научила меня снимать»

— Вы сняли с Кирой Муратовой первые знаменитые ее картины — «Короткие встречи» и «Долгие проводы». Как возникло ваше сотрудничество?

— Я только что окончил ВГИК, защитил диплом и получил назначение на Одесскую киностудию. И Муратова дала мне прочесть свой новый сценарий. Почему именно мне? Она всем студийным операторам давала читать и, видимо, никак не находила того, кого искала. Прочел. Потом мы долго говорили. Я рассказал, каким вижу будущий фильм. Должно быть, кое-что ей показалось интересным. Короче, мы запустились. Я задумал широко применять светофильтры, чтобы изображение получилось чуть белесым, промытым. Я у кого-то из психологов вычитал, что белый свет вызывает эмоциональный подъем у зрителей.

Кира Муратова и Г.Карюк на съемках фильма «Короткие встречи»

Выехали на съемки. Первым объектом была чайная при дороге. Та самая, где работает героиня Нины Руслановой. Тогда еще не снимали в естественных интерьерах — по эскизам художника соорудили просторную чайную, какую невозможно было найти в округе.

Когда накопилось изрядное количество снятого материала, вернулись в Одессу — напечатать, посмотреть, что же получилось. И, к моему ужасу, оказалось, что все — брак. Что за причина? Под сильными лучами «дигов» потекли, подтаяли фильтры.

Хотели новичка погнать с картины, но Муратова отстояла, взяла ответственность на себя.

Ну, а дальше — как я мог не оправдать ее доверия?.. Старался. Ночей не спал. И теперь скажу без всяких преувеличений: практически она научила меня снимать.

Задачу каждый раз Муратова ставила так: «Не ведаю, как этого добиться, но мне нужно...» И следовали подробные объяснения, очень выразительные, дававшие заряд для поиска. Она ведь человек феноменальной эрудиции, прекрасно знает отечественную и мировую живопись, музыку. И часто в качестве модели показывала мне репродукции картин какого-нибудь художника. Вместе мы слушали симфоническую и камерную классику.

— Такое было и на «Долгих проводах»?

— Да. Первая картина — «Короткие встречи» — оказалась сложной и трудной, проходила с накладками и шероховатостями. «Долгие проводы» прошли легче. Мы успели и отдохнуть, и провели сообща большую предваритель-

ную подготовку. Продумали каждый эпизод, каждую сцену — вплоть до единичного кадра. Это не значит, что не было отступлений от намеченного. Реальный съемочный процесс всегда вносит коррективы.

У Муратовой к тому времени, несмотря на успех у профессионалов и знатоков, а может, именно поэтому, среди начальства сложилась репутация опасного, непредсказуемого режиссера. Нас часто проверяли, контролировали отснятое и трижды останавливали. К счастью, Муратова творчески бескомпромиссна. Другое дело — чего это ей стоит.

— И не было у вас никаких конфликтов с Кирой Георгиевной?

— Случилась однажды, еще вначале, смешная история. Предстояли пробы Зинаиды Шарко. Сцену предполагалось снимать с движения — положили рельсы. На репетиции актриса не показалась, и накануне Муратова предупредила: «Не трать зря пленку — я ее все равно не возьму. Пробы — чтоб не обиделась. Выключай камеру, как только коснусь рукой твоего плеча, но делай вид, будто продолжаешь — кати аппарат дальше».

Приступили к съемке. Кира Георгиевна идет за мной, вдруг чувствую — ее прикосновение, как условились. Потом — еще и еще. Ну, я, конечно, действовал, как она просила.

Какую же взбучку она мне устроила в просмотровом зале! Увлекшись игрой актрисы, она начисто забыла о нашем уговоре, а руку клала на мое плечо, чтобы не упасть, споткнувшись о рельсы.

Муратова горяча, но отходчива. Через несколько минут она уже улыбалась. И инцидент никак не отразился на наших взаимоотношениях.

— А почему после второй картины вы изменили Муратовой?

— У Киры никогда не обходилось без сложностей. Ей трудно давался каждый запуск. Я готов был ждать, но положение бывало столь неопределенным, что начинал работать с другими. Когда же наконец Муратова запускалась, я уже не мог прервать работу. И так продолжалось много лет, вплоть до «Чувствительного милиционера» и потом — почти сразу — «Увлечений».

— Расскажите, пожалуйста, как возникает экранный мир Муратовой. Принимает ли в этом участие оператор, и насколько его участие существенно?

— Кира всегда насыщает объекты съемки какими-то редкими деталями, которые обогащают кадр, придавая ему некую «остраненность». То насажает каких-то кукол, то извлечет на свет нечто еще более экзотическое. Ее цель — погрузить персонажей в индивидуальную вещественную среду, которая поможет высветить их судьбы и раскрыть психологию. Помните интерьер картины в «Коротких встречах»? Старинная мебель — тогда ее выбрасывали на помойку, а обставлялись современными шкафами из ДСП; фотографии на стенах, бытовые мелочи — все работало на образ главной героини, приоткрывая ее внутреннюю историю, ее корни, давало ключ к ее мирочувствию. Тогда было модно снимать в выхолощенных пустоватых интерьерах, будто бы не отвлекающих от человека на экране. Кира Георгиевна шла не в ногу, отстаивала собственные предпочтения, что дорого ей стоило и в прямом и в переносном смысле.

К.Муратова и Г.Карюк на съемках фильма «Чувствительный милиционер»

Иногда и я подбрасывал полешко в печь режиссерской фантазии. А уж снять как лучше — тут вопрос сугубо профессиональный.

Кира любит причудливо выстраивать кинопространство, она воплощает свою индивидуальную точку зрения. Да так тебя увлечет, заразит своим видением, что уже не различаешь, где твое, а где — ее. От нее пошла многослойность изображения, богатство глубинных мизансцен. Но все постановочные решения всегда предварительно обсуждаются и с художником, и с декоратором, и с оператором. Внимательно выслушиваются любые предложения, самые безумные. Поначалу мне случалось по неопытности советовать и нечто несусветное: к примеру, пусть раки по стене ползают — сюр какой-то. Муратова от раков не отмахнулась. Они ползали, как им и положено, по горизонтальной плоскости и очень выразительно смотрелись. Нужно признать, вкус ей ни разу не изменил — вкус у нее безошибочный.

— Напрашивается такой вопрос: во второй период совместного творчества вы перешли с черно-белого на цветное изображение. Каковы отличия подходов к той и другой пленке? Легко ли вам дался этот переход?

— В цвете, как ни странно, работать легче. Выбираешь колористическую гамму, диапазон тонов — и выдерживаешь их. На мой взгляд, черно-белое кино требует от оператора более тонких решений.

А переход был непростым. И для меня и для Муратовой. Но ничего не поделаешь: веление времени.

— Вы какие сны видите — черно-белые или цветные?

— В детстве видел цветные, а сейчас черно-белые.

— Наверно, это влияние кинематографа?..

— Думаю, да. В детстве постоянно летал над зеленой такой землей, а сейчас уже не летаю...

— Какими способами режиссер, отдающий команду «Мотор!», индуцирует изображение?

— Я вам скажу: здесь, наверно, подсознание включается. Воздействует присущая большому мастеру аура.

— Ваше эмоциональное состояние, ваши интеллектуальные напряжения — они что, фиксируются эмульсией кинопленки? Камера и целлулоидная лента запечатлевают духовную эманацию?..

— В этом направлении идет сознательная работа. Свет и темнота — вот мои средства. И все, что между ними. Естественные свет и темнота. Поэтому очень скоро я отказался от электрических приборов, от всяких отражателей, когда снимал на натуре. Даже Муратова сначала отнеслась настороженно к моему дерзкому вызову традиции. В ту пору такое было в новинку. Но позволила мне рискнуть. А когда посмотрела отснятое, горячо все одобрила. Впрочем, не обошлось без волнений. В первый раз материал был плохо напечатан. Кинулся в ОТК — негатив отличный. Да я и не сомневался в этом. Вторая печать и убедила Муратову.

— Итак, слева или справа у камеры стоит Кира Муратова. Иногда говорит: «Ну-ка, дай я гляну...» Потом просит что-то изменить в композиции кадра или приказывает сменить точку. Скажите, а случалось ли, что Кира Георгиевна ставила перед вами задачу, которая, на ваш взгляд, невыполнима?

— Было. Было на «Чувствительном милиционере». Помните, капустное поле в синем лунном свете? Там рядом море и на берегу маяк — от него зеленый мигающий луч. Зрелище необыкновенное! Муратова загорелась: «Сними!» Но пленка, даже «кодак», не гарантировала такой попытки, и я отказался. Что-то пробовали комбинаторы — нас это не устроило. Нужна была специальная дорогая конструкция — не хватало денег.

— Скажите, а возникали у вас конфликты из-за несовпадения, резкого расхождения взглядов? Насколько вы были подчинены воле постановщика? В чем пользовались абсолютной свободой?

— Возьмите финал последней картины — «Увлеченья» — лошадиный балет, как я его называю. Я долго-долго не выключал камеру, хотя это не было заложено в режиссерском сценарии. Муратовой так понравилось отснятое, что она решила заканчивать фильм лошадиным балетом.

— Она сохраняет то, чем отлична от других в каждом фильме: пристрастие к подробностям бытия, к его странностям, к причудливости человеческих взаимоотношений и неординарности поведения человека. Такой взгляд на жизнь и такое творческое кредо, наверное, и от оператора требуют изощренного мастерства?

— Наверное, все заражаются от Муратовой... Актеры подчас говорят с экрана, как она в жизни...

— Муратова из картины в картину несет что-то такое, что присуще только ее творчеству. Настоящие художники всегда узнаются по манере письма. Иногда с годами она претерпевает метаморфозы, порой неожиданные. Если провести аналогию с живописью, можно привести пример Пикассо — был у него голубой период, был розовый и вдруг — кубизм. Знатоку не нужна роспись художника на холсте, чтобы определить авторство. Так же и с фильмами Муратовой...

— Да. Можно зайти в кинозал в середине просмотра, не зная, что там демонстрируется, но через минуту-другую вы поймете: идет картина Киры Муратовой.

— По каким признакам? Вы, оператор, смотрите фильм Муратовой, снятый кем-то из коллег. Это может быть Юрий Клименко, Валерий Мюльгаут, Алексей Родионов или еще кто-то. Но все равно узнаёте: это муратовское кино.

— Все люди говорят по-разному. У нее свой киноязык. Я его не только узнаю — я его понимаю.

— Около двадцати лет прошло между «Долгими проводами» и «Чувствительным милиционером», когда вы снова встретились с Муратовой на съемочной площадке. Изменилась ли она как режиссер?

— Я просто был потрясен этими переменами. Оставаясь самой собой, она небычайно выросла, потому что постоянно обновляется. Ну, а по-человечески встретились, как будто и не разлучались. Впрочем, мы и не переставали интересоваться жизнью и работой друг друга. Муратова — яркая личность. Подражать ей нельзя. Но испытывать ее благотворное влияние — неизбежно для каждого, кто с ней соприкоснулся.

ОЛЕГ КАРАВАЙЧУК

Порядок нот

В общем, было так. Я в первый раз был приглашен Кирой Муратовой на Студию имени Горького. Она там делала картину про волчат под названием «У Крутого Яра» со своим мужем тогдашним, Александром Муратовым. Когда мы встретились и она мне рассказывала про волчат, я увидел ее лицо. Оно было абсолютно. Я обожаю людей абсолютных. У нее глаза лучезарные абсолютно: в них абсолютная ясность, абсолютная тотальность. Я люблю тотальность. Люблю тиранов. Не тех, кто научился быть ими на Земле, а тех, кто родились такими. В них сразу влюбляешься.

Словом, предо мной сидела лучезарно сияющая женщина — невозможно забыть...

Чайковский говорил, что мало быть гением, важно еще быть великой натурой. Да, Муратова не только гениальна. Она еще и великая натура. Не великая — абсолютная. Последнее очень существенно. Только абсолютность спасает художника от проституции.

Великие люди — фантомы. Не переношу великих людей! Даже когда Бетховен велик в своих опусах, мне это чуждо и брезгливо.

Но есть натуры, наделенные от природы той захватывающей абсолютностью, без которой нет настоящей музыки. Они редки...

Кино — это ведь либо абсолютный вымысел, либо абсолютная правда. Вместе с тем огромное количество картин делается где-то в промежутке между вымыслом и правдой. И получается болото, некая интеллигентская жижа.

Муратова и как режиссер абсолютна, пусть порой и косноязычна. Илья Авербах признавался мне, что не может делать такие фильмы, как она. Для этого надо быть совсем особенным человеком. Возьмите «Долгие проводы». Они немножечко несовершенны, а вместе с тем картина абсолютна.

Музыку мою Муратова поначалу не понимала, но одновременно почему-то жутко мне верила. Помню, я, импровизируя, сыграл ей мелодию для фильма про волчат. Она ее не сразу восприняла. А вот когда соединили с изображением, то Кире очень, страшно понравилось. Но вмешался директор студии: «Убрать, это же крематорий!»

Меня подобная реакция не удивила. Что моя музыка нарушает пищеварение, твердил на худсоветах в своем ленфильмовском объединении Иосиф Хейфиц, изгоняя меня из всех картин.

Такова была наша первая совместная работа.

Потом Кира и Саша жили в Одессе. Я их обоих очень любил, приезжая в их город, рано утром прямо с поезда бежал к Муратовым. Они были мне бесконечно, необыкновенно рады. И кошка Тишка — тоже. Но профессиональные дела наши были на нуле. Впрочем, профессиональные взаимоотношения всегда возникают между, так сказать, средними мастерами. Настоящие художники их минуют. Вот так и Муратова: баламутно ей было бы заниматься со мной профессиональными задачами, просто даже нелепо. Пошлятина! Уровень не тот.

Ведь как обычно бывает? Режиссер стереотипно дает тему, и композитор что-то лудит. Не для нас сие...

Недавно показывали по телевизору один из

«Чувствительный милиционер». Милиционер Толя — Н.Шатохин

моих фильмов, который стал весьма популярным. Так вот, чтобы преодолеть шаблон, я должен был вывернуть все наизнанку. Вообще, если подходить строго профессионально, вещь никогда не получится. Да и профессии научиться невозможно. Даже актер не поддается выучке. Бог его либо одарил, либо нет. Опять натура...

Люди типа Муратовой — я и сам такой — обычно попадают во всякие ужасные перипетии. Нас обманывают и обкрадывают, с нами хитрят и жульничают. Меня, например, почти ежедневно кто-нибудь дурачит... Спасает пренебрежение к житейским невзгодам и сознание своей призванности.

Муратова помогла мне понять, что значит ясность. Кира вся — воплощенная ясность. А там, где гениальность и ясность, незачем вспоминать о профессии и мастерстве, мы постигаем какие-то способы работы, но это нечто совершенно другое. Пятую симфонию Бетховен не сочинил бы, задумайся он о правилах. Или еще пример: Мравинский репетировал, репетировал, а Вилли Ферреро вышел, чуть-чуть вздрогнул спиной, поднял руку, и весь оркестр, как один человек, вознесся в небо. И все — и пошло!

Однажды заваливаюсь я к Муратовым, а они как раз делают «Наш честный хлеб». Кира тогда мне сказала: «Знаешь, на этот фильм ты нам совсем не подходишь». Затем показала картинку — дом с какими-то вычурностями — и добавила: «Твоя музыка — вроде этого рисунка, а здесь нужна нормальная плотная музыка». На «Наш честный хлеб» они пригласили украинского композитора.

Прошло время. Муратова позвала меня писать для «Коротких встреч». Примчался. Она улыбается: «Первым делом — на кухню!..» Кормила паштетом. Очень вкусный такой паштет. Паштет и кофе — любимые ее угощения. Я же обожал у нее на кухне сидеть. Кайфуем. Тут она вдруг и говорит: «Олежек, у меня негаданное и страшное горе. Господи, ты посмотри, что он прислал...» И показывает телеграмму от Станислава Любшина следующего содержания: «Кира, я не буду у тебя сниматься, потому что мне предложили роль в картине «Щит и меч» — четыре серии. У тебя мало заработаю, а нужны деньги». Так приблизительно и было написано. В упор. Муратова в полном отчаянье: «Ты подумай, ты подумай!» Но тут ей явилась счастливая мысль взять на роль Высоцкого. Пришлось ей заменить и героиню. Стала играть сама, да так изумительно, абсолютно! Не принимаю обычно актрис с таким нервом, с такой ртутной душевной подвижностью, с таким надчеловеческим обаянием и презрением одновременно. И вместе с тем с умением прощать. Но она меня захватила правдой. Как я и говорил: кино — либо абсолютный вымысел, либо абсолютная правда.

Пора писать музыку. Помню, ходил по Гостиному двору в Ленинграде. Надо уже ехать в Одессу, а еще и не сочинял — я в последнюю минуту только сочиняю. В Гостином же дворе ко мне привязалась молодая цыганка: «Давай погадаю!» Потом вгляделась. «Нет, — говорит, — не буду. У тебя очень печальные глаза». Я пошел прочь. Она следом, сует назад рубль, которым «позолотил» ей руку. В сей момент, видно, цыганка соединилась с румынкой — Кирой Муратовой, и сочинилась прямо в нее музыка. Не в «Короткие встречи» — именно в нее. Вот такая абсолютная получилась музыка. И я ее повез, считая, что Кира все у меня и примет.

Я сыграл сочинение и услышал: «Нет, это мне не подходит». С тем и уехал...

Никогда не заключаю договоров, хотя много потом теряю. Всегда вперед показываю режиссерам эскизы. Если не понравятся, могут и выкинуть. Так меня Петр Тодоровский выкинул из «Верности». Да меня столько выкидывали — жуть...

Ну вот, уехал. И через месяц или полтора — звонок: Кира хочет, чтоб я посмотрел картину.

Опять — Одесса. Смотрю. Муратова уже подставила всю мою музыку. Совершенно самостоятельно. Притом так, как я и не предполагал никогда, да так изумительно, что мне бы в жизни не догадаться!.. Просто одно из лучших воспоминаний о том, как режиссер распорядился моей музыкой.

Одновременно появился Высоцкий, напел песни.

Тут подоспела музыкальный редактор.

— Вы знаете, я видела, как вы показывали музыку. Это не сочинение...

— Как не сочинение?.. Я же при вас сыграл мелодию. Абсолютная мелодия. Там абсолютная форма. Ни малейшей импровизации... Ну, просто как ваза. Сразу получилась, точно у хорошего стеклодува. Без изъянов.

— Да, но все равно платить вам не буду.

Так за «Короткие встречи» мне не заплатили ничего. Потом, кажется, и получил за четыре минуты музыки, хотя там было ее очень много.

Спустя какое-то время меня снова вызвали. Да, сделали полную запись с оркестром, включая финал и проходы. Немножечко по-другому уже звучало... Как ни старался, не мог по-

вторить заключительный номер, как играл его в первый раз, а он Кире теперь очень нравился. Пришлось оставить черновик. Но к черновику я приписал соло для трубы, виолончели и так далее.

Минуло еще немного дней — и приходит из Одессы открытка: «Олежек, Олежек, ты знаешь, я когда слушаю твою музыку, то она мне больше нравится, чем ощущения в любви за всю мою жизнь. *Муратова*». Открытку эту храню до сих пор...

Третьими у нас с Кирой были «Долгие проводы» — удивительнейшая работа, которая меня потрясла. Помню, под утро приехал, всю ночь мучился бессонницей. Начали мне показывать материал. Он настолько меня всего както... со мной какие-то чудеса стал вытворять... Так вот и происходят в реальности чудеса... Тут-то я окончательно убедился: Муратова — абсолютная красота, самая негуманистическая дама, с неба сошедшая. Гуманисткой и демократкой абсолютная красота не может быть. Бог создал любовь для того, чтобы прекрасное не по Дарвину отбиралось, не путем каких-то гешефтов по принципу взаимной полезности, не путем каких-то там расовых предпочтений, а по страсти. Лицо — не результат отбора. Это абсолютность, то есть Божественность. Не могу лучше объяснить... И ненавижу теоретиков, журналистов, потому что они пытаются осмыслять то, что мы не имеем права даже трогать.

Тому, чем владеет Муратова, никто научиться не может, а вот, наоборот, утратить все очень легко, достаточно только потерять натуру. Гений тогда гибнет сразу!..

Муратова не мудрствует. Она, даже когда мыслительное кино стала делать, когда я уже не подходил ее картинам, потому что моя музыка иного рода, была беспощадна в своей ясности. Ее картины совсем другие, чем у аналитиков наших или западных, препарирующих все страшное, нечистоплотное, омерзительное и гнусное. Уникальность Муратовой не в том, что она откровенно про себя говорит: «Я тронутая». Может, не мне об этом судить, но как режиссер Муратова очень здорова, абсолютно нормальна.

Но возвращаюсь к «Долгим проводам» — совершенно незабываемым.

Обычно написанное сдаю по телефону. Меня понимают, потому что предлагаю не какие-то там звуковые вещи, которые зависят от оркестровки. Моя музыка через любую трубку, на самом поганом монтажном столе забирает абсолютно: таков порядок нот...

Кира после просмотра объяснила, что в «Долгих проводах» не будет музыки. А должна быть... на одной ноте «что-то такое», потом полная тишина — и опять немного «вот такого». Разговор происходил, как всегда, на кухне. Ночью.

В Одессе в тот год случилась холера. Многие эвакуировались морем. А я остался. Стою на другой день на трамвайной остановке невыспавшийся — до утра ворочался после разговора с Кирой, все думал: заболею или не заболею. И вдруг сочинилось болеро. Сразу, конечно, не понял, что это болеро. А когда подложили по всей картине, то возникло некое сногсшибательное ощущение. Помните, там чайки?.. Они точно обратились в звуки... В монтажной находилась и Наташа Рязанцева. Так она просто обалдела!.. Да и мне страшно понравилось, как это все легко.

А потом, поскольку Муратова все-таки реалистка — она не ищет в кино чистой поэзии (я тоже не выношу поэзии в кино!), то ей показалось, что моя музыка слишком все-таки свободна от публичности.

Да, кстати говоря, вот что интересно: «Долгих проводов» совершенно не понимали одесские студийцы.

Вообще рассказ на бумаге о другом человеке, передача того, что говорилось, без звука, голоса, интонаций повествователя, боюсь, вызовет искаженное его понимание.

Даже когда излагаешь свой замысел без инструмента, словами, и твои слушатели такие чуткие режиссеры, как Кира Муратова или Анатолий Васильев, до них не все доходит, потому что музыку нельзя объяснить. Надо сыграть, а потом — сыграть еще раз. Вот и все. Так же не получается растолковать кому-то и Киру...

Дирекция студии жутко невзлюбила «Долгие проводы», считая, что это болезненная, патологическая, эротичная — и черт его знает что! — картина. В общем, западный образец. Я побежал тогда, помню, к директору после просмотра — директор довольно мило ко мне от-

«Увлеченья». Медсестра — Р.Литвинова

носился, хотя и считал смурным, — и выпалил: «Это гениальное кино!» Он на меня посмотрел вот такими глазами.

Так вот, Муратова почему-то не хотела моей музыки в «Долгих проводах» и оставила ее очень мало, заменив шумной компиляцией. По каким причинам, не знаю, но сохранилось только-только начало... Я довольно болезненно пережил это. Особенно жаль было болеро, оно действительно замечательно! И главное — Кира отказалась записывать его с оркестром — единственная возможность услышать себя тогда... Меня ведь в ту пору запретили как музыканта, нигде не исполняли. Положение изменилось только теперь: скоро в Карнеги-холл впервые будут играть мои сочинения домашние, а не для кино. Для кино писал и пишу потому, что иначе не выжил бы...

Муратова в чем-то таинственна... Да... Нежелание ее писать с оркестром музыку для «Долгих проводов» так и осталось загадкой. В итоге — моего там весьма мало, к тому же все сыграно на рояле, в эскизном варианте.

Почти в то же самое время для «Комитета 19-ти» Савва Кулиш заказал мне болеро. И вот тут наступил момент, который часто бывает у нас, композиторов, — проклятый момент, когда мы не можем сразу что-то сделать во второй раз. Апухтин, к примеру, предложил Чайковскому после Шестой симфонии написать реквием, но Петр Ильич никак этого не мог, потому что чувствовал: в Шестой уже есть реквием.

Кулиш предлагал огромный состав оркестра — все возможности. Как устоять человеку, который лишен права исполняться?.. Все мои концерты были закрыты. Главное — мне не разрешали даже самому играть свою музыку. А дирижера для нее и исполнителя я до сих пор никак не найду. Причина, видимо, в том, что моя музыка очень трудно вписывается, она без тактов — точных тактов нет, поэтому даже часто не знаю, как ее изобразить на нотной бумаге. Она как бы очень длинная. Оставаясь холодной, такая музыка внутри очень, говорят, на сердце действует, хотя автор и сочиняет ее совершенно бездушно, не вкладывая ни малейшего чувства.

Да... И вот в той ситуации мне дают оркестр. И, конечно, я не сумел создать новое болеро. Черт меня дернул, конечно, писать и написать на ту же мелодию совершенно новую оркестровую партитуру.

И тут пришла телеграмма от Муратовой: «Приезжай, сыграй мне на рояле то болеро».

И я отправился опять в Одессу. И сделал Кире окончательный вариант.

Музыкальный редактор по прозвищу Карабас-Барабас опять-таки не желал мне платить. Я вышел из себя, закатил истерику, выражался, по-моему, даже последними словами: совершенно забываюсь в таком состоянии...

Кира сказала, что терпеть не может, когда при ней так ругаются. И так вот закончилось время, когда мы с ней работали. Больше она меня никогда не приглашала.

На профессиональные вопросы, которые всегда задают: читал ли я сценарий? писал ли музыку по нему? — отвечаю: сценариев никогда не читаю, а смотрю прямо материал — и по нему пишу. Но чаще — просто по глазам режиссера.

И теперь — наиболее откровенное — при всей той правде, что Муратова почти выкинула меня из «Долгих проводов»: моя музыка не для режиссеров и их кино рождается. Нет полного соответствия. Я пишу на данный календарный день, улавливая необыкновенные чувственные перемены в человеке в зависимости от времени. Вот сейчас — Чечня. Люди стали сразу другими. Моя музыка — средостение между фильмом и зрителем. Не вибрировать вместе с событийным календарем — значит обрекать наши картины на преждевременное старение. И только ощущение каждого дня сообщает непреходящий трепет. Может быть, мои музыкальные отклики на сотрясающийся мир поэтому и подходят к разным фильмам. Фонограммы, не спросясь у меня, берут в фонотеках. Написанное, например, для Ильи Авербаха растащили по совершенно не похожим лентам. Партитуру «Коротких встреч» схватили грузины. Звукохранилища выгодно приторговывают фонограммами Каравайчука.

Бывает так: вбегаешь из кухни в гостиную, потому что включенный телевизор донес родную мелодию — думаешь, твое кино показывают. Ан нет, совсем чужое...

Все действительное разумно. А для музыки, для импровизации ведь очень важно, какой человек рядом. Вот ты входишь в зал, и не так люди сели, и ты уже играешь совсем не так, как дома... Важно — кто и как вокруг тебя сидит, кто и как сидит возле тебя. При Муратовой замечательно сочинял. Она замечательно садится на стул! Может, даже лучше садится, чем фильмы делает... И так всегда. И Пушкин лучше садился, чем стихи писал. И вот в тот момент, когда она садится, ты видишь, что тело все... И после этого у тебя рука в рояле — совсем другие ноты.

Мне тут пришла мысль... Я очень часто был моложе, много моложе тех, ради кого писал. Я ведь очень рано начал... Первая картина со Смоктуновским — «Солдаты». Первая картина

с Олегом Борисовым — «Город зажигает огни». Гениально он там играл! Первая картина с Высоцким. И — последняя картина Шукшина «Степан Разин», так и не запущенная... И вдруг мне захотелось поставить стулья, пустые стулья на своей даче и вспомнить, как они на них садились. И в этот момент сыграть музыку — так просто, не думая. И снять такой фильм — «Стулья». В духе Эжена Ионеско.

Все толкают музычку. А у меня так: небо — это реальность, лучезарность; земля — это яма, грязные тартарары. Зато на моей даче светло и чисто. И они сидят. И забыто, что они умерли... И проецировать на экран лучшие их кадры. Такой фильм.

Да, еще вспомнил. Муратова когда-то мне говорила: «Как я хочу снять, как ты рассказываешь про музыку! Ты как-то особенно про свои ритмы рассказываешь. И все понятно... А уж когда играешь!..» Вот и размечтался: а не загорится ли Кира моей идеей?.. Она ведь любит все такое. Прежде любила...

Кино — это все-таки не прикладное искусство. И писание для него — не отхожий промысел. Я действительно музыку для кино быстро пишу. И слышу порой, что, дескать, халтурю. Но и свою, домашнюю, музыку пишу страшно быстро. Для кино писать даже сложнее, чем свой мадригал или мотет. К фильмам все более и более трудно музыка подходит. Там теперь ищут в звуке что-то похожее на слякоть. Это пустые искания, это как раз легкий путь, проституция. Не музыка то, что достигается с помощью акустики, электроники, прочих сходных изобретений. Если раньше в «Багдадском воре» восприятие глухих передавали посредством эха, то теперь такое может и звукооператор. Абсурд, когда Пендерецкий делает подобное в оркестре. Скоро появятся машины, которые смогут приблизительно то же. Допустимы только ноты, чистые ноты. Сам порядок нот создает в человеке нужный звук. Он как бы детонирует. По нему бьют молоточком, а он передает столько звука, сколько требуется для данного случая.

Перемены в кино и в музыке в нем, если попытаться угадать будущее, пойдут, видимо, по пути, который избрала Кира Муратова. Вот она настоящий пророк, без мистики. Вот, смотрите, «Руслан и Людмила». «Марш Черномора». Разве это «Марш Черномора»? Это Кира Муратова, это ее портрет. Видите, он как акварель, он не имеет звука лишнего. А его играют, как правило, в высокой пронзительной тональности. Это же «Фрейлехс»!.. Интонация, интонация... Этот единый длинный темп... А дирижер настраивается, оркестр поднимает свои сжатые руки... и все-таки это «Фрейлехс»!..

Музыка, в общем, умирает вместе с автором. Вместе со мной моя музыка умрет все равно — записывай ее, не записывай. Исполнители — антимир, это хуже убийства...

В войну мы жили в Ташкенте. Нас туда занесло вместе с консерваторией. Там же находился тогдашний знаменитый ГОСЕТ — Еврейский театр. Папа в нем подрабатывал, играл в яме. Наша семья была очень бедной; в годы террора папу несколько раз сажали и выпускали. Говорили: помогает, что я вундеркинд. В театре каждый день репетировал Михоэлс — я ходил с папой на работу, чтобы увидеть его.

В то время шефом у меня был композитор Нотэ Вайнберг. Мы с ним стали друзьями. Жена Вайнберга — Талинка тоже играла в оркестре ГОСЕТа (теперь она в Израиле). Так вот, мы смотрели спектакль Михоэлса втроем — я у Вайнбергов чуть ли не на коленях устраивался посреди ямы. Девятилетнего мальчишку Михоэлс приводил в восторг. Мудрый Нотэ говорил: «Жаль, что этого не увидят после него...»

Король Лир — Михоэлс снят на кинопленку, но целлулоидный театр восхищения не вызывает...

И после меня мою музыку никто не сыграет, как и после Рахманинова не получается... Нет, после Рахманинова все-таки легче... После Россини совершенно невозможно. После Моцарта — легче. После Шуберта — невозможно. После Пелестрины тоже. А там — Адам де ля Галь, Гийом Машо... Почему невозможно? Нота, рожденная настоящим композитором, настоящим музыкантом, отличается от той, которую берут исполнители. Это как женские бедра, торс, ноги — и купальник, принявший их линии.

...Поэтому я так дорожу тем из моего творчества, что сохранится с фильмами Киры Муратовой.

«У КРУТОГО ЯРА» (совместно с А.Муратовым) по одноименному рассказу Г.Троепольского. Киностудия имени Горького. 1961.

«НАШ ЧЕСТНЫЙ ХЛЕБ» (совместно с А.Муратовым). Киностудия имени А.П.Довженко. 1964.

«КОРОТКИЕ ВСТРЕЧИ» (и соавтор сценария и исполнительница главной роли). Одесская киностудия. 1967.

«ДОЛГИЕ ПРОВОДЫ». Одесская киностудия. 1971, выпуск на экран — 1987.

«ПОЗНАВАЯ БЕЛЫЙ СВЕТ». «Ленфильм». 1978.

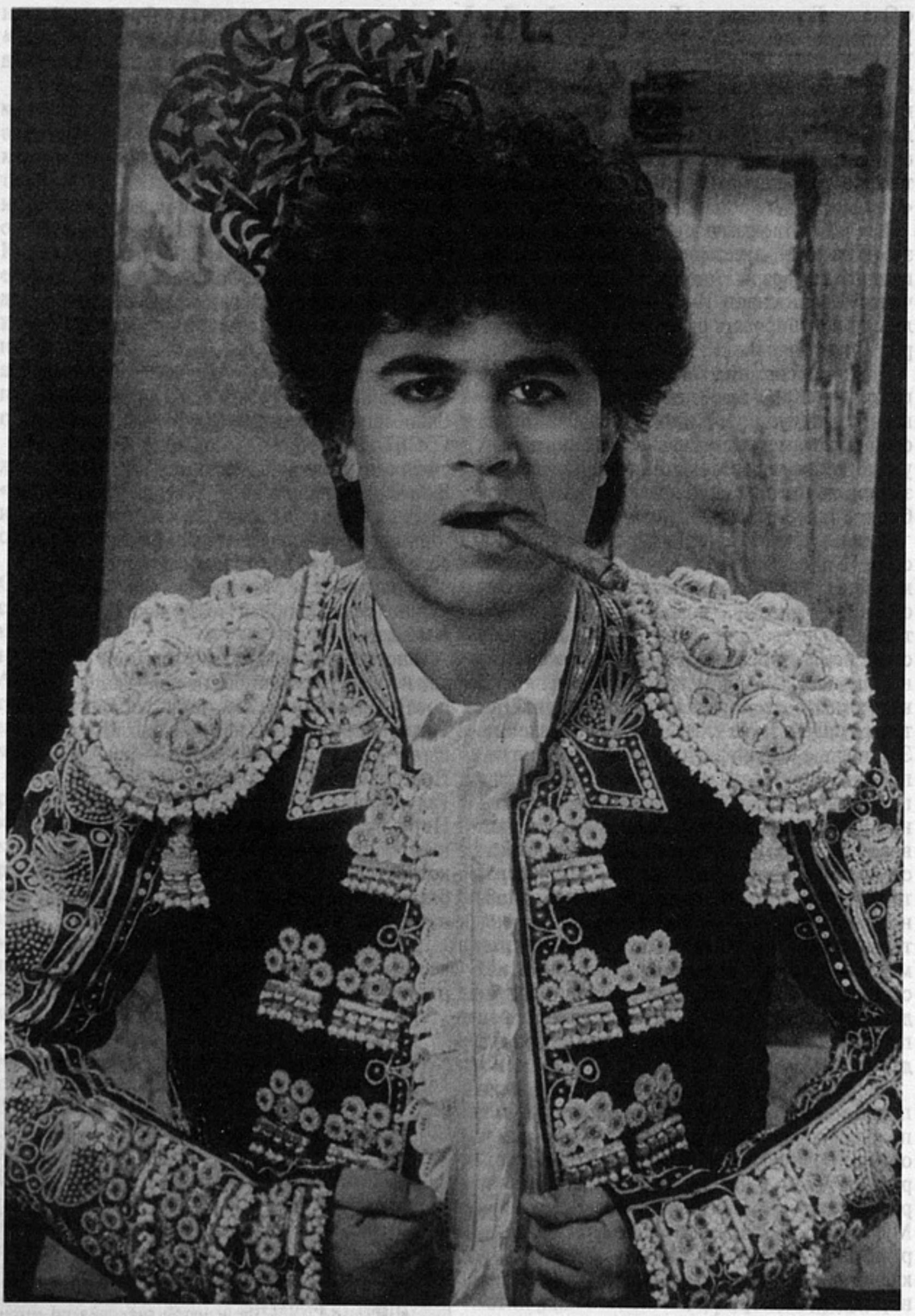
«СРЕДИ СЕРЫХ КАМНЕЙ» (и автор сценария по мотивам рассказа В.Г.Короленко в «Дурном обществе», прокатный вариант вышел под псевдонимом «Иван Сидоров»). Одесская киностудия. 1983.

«ПЕРЕМЕНА УЧАСТИ» (и автор сценария по мотивам рассказа С.Моэма «Записка»). Одесская киностудия. 1987.

«АСТЕНИЧЕСКИЙ СИНДРОМ» (и соавтор сценария). Одесская киностудия. 1989.

«ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ МИЛИЦИОНЕР» (и соавтор сценария). Одесская киностудия. 1992.

«УВЛЕЧЕНЬЯ» (и соавтор сценария). Одесская киностудия. 1994.



Педро Альмодовар

ПЕДРО АЛЬМОДОВАР

От «Б» до «Я»

Бунюэль, Хичкок, Серк, Уайлдер

Фасбиндер и Бунюэль — два призрака, которые будут преследовать меня всю жизнь. Здесь, в искании, мне об этом не так часто напоминают, но в других странах твердят постоянно. Хотя я и не чувствую никакого родства с Фасбиндером, у меня есть, пожалуй, много общего с Бунюэлем. Начнем с того, что у нас общие корни. Оба мы родились в Испании, оба из деревни, оба получили образование, базирующееся на одних и тех же культурных принципах. Оба частично глухи. Но Бунюэль — гений, а гении сделаны из другого теста, нежели простые смертные. Этот уровень слишком высок, поэтому-то я и не люблю, когда меня с ним сравнивают, ведь я всегда оказываюсь проигравшим. Мои фильмы скорее напоминают мексиканский период в творчестве Бунюэля. Хотя эти фильмы на самого Бунюэля не очень похожи.

Меня интересуют многие режиссеры, но я не синефил. Я люблю Хичкока, но, по-моему, он не оказал на меня влияния. Пожалуй, Хичкок больше чувствуется в моих высказываниях, чем в моих фильмах. Больше всего меня интересует Билли Уайлдер. У него есть все, что представляет для меня интерес в кино. В его творчестве можно найти все жанры, которые присутствуют в моих фильмах. Он снял чуть ли не эпический фильм о чувствах — «Сансет бульвар», отголоски которого можно найти в «Матадоре».

Уайлдер — мастер эротической комедии («Квартира») и просто безумной комедии, где есть все что угодно («Некоторые любят погорячее»). Уайлдер — австриец, снимающий кино в Америке, но его фильмы настолько американские, что ни один американец не отважился бы их снять. Его комедии очень острые, критические и при этом сверхамериканские. Сами американцы не поняли, о чем его фильмы. Им потребовалось сорок лет, чтобы осмыслить его критические богохульские высказывания об их культуре. Дуглас Серк тоже великий режиссер. Он мастер повествования, мастер по созданию атмосферы при помощи света и декораций. Ему бесполезно говорить, что секретарши так не одеваются. Ему все равно. Он оденет ее так, как ему захочется, и этим скажет куда больше о происходящем, чем если бы одел ее как обычно.

Везение

Я везучий человек. Я не особенно верю в судьбу и суеверия, но верю в то, что я везучий, а это прямая противоположность суевериям. Ребенком я был суеверным, но теперь я этой слабости не потакаю. Ребенком мне приходилось нелегко, и я придумывал себе собственные приметы. Например, когда мама оставляла меня ждать ее перед магазином, сказав, что через секунду вернется, я говорил себе: «Если мимо пройдут две женщины, это будет означать, что она быстро вернется, если же только один мужчина, она вообще не вернется». Мне было лет пять-шесть, и ощущение, что ты настолько зависишь от случайности, было ужасным. Суеверный вы человек или нет, сильный или слабый, везучий или невезучий, вы всегда контролируете ситуацию. В определенной степени вещи случаются только, если мы им это позволяем. С другой же стороны, всегда присутствует элемент случайности, непредвиденности, и этим управлять невозможно. К примеру, я появился на кинематографической аре-

---

В подборку высказываний Педро Альмодовара включены фрагменты книги Нурии Видал «Фильмы Педро Альмодовара» (V i d a l N. The films of Pedro Almodovar. Madrid, 1988, Ministerio de Cultura (I.C.A.A., Madrid, Spain), а также выдержки из многочисленных интервью режиссера.

не Испании, равно как и на международной, в подходящий момент, за рубежом мои фильмы вышли на экран в такой исторический момент, когда все глаза были устремлены на Испанию.

Дружба, женщины, мужчины

Дружба — это классический драматический элемент искусства, его универсальная тема. Любовь, дружба, красота, правда, свобода, справедливость, смерть, удовольствие — все это темы, с незапамятных времен присутствующие в искусстве. Мне особенно нравится дружба женщин. Североамериканские фильмы как-то больше внимания уделяют дружбе мужчин, а мне интереснее взаимоотношения женщин.

Мне кажется, что дружба — мужской фено-

«Лабиринт страсти». Ана Триго и Сесилия Рот

мен, но я предпочитаю рассказывать о дружбе между женщинами. Заговор, существующий между женщинами, завораживает меня. Я прекрасно понимаю дружбу между парнями, это мне знакомо по личному опыту, но разговоры девушек, находящихся вместе в ванной, о женских проблемах — вот это я просто обожаю. Женщины умеют отдаваться дружбе, забывая обо всем, из-за существующей системы культурных ценностей и из-за того, что свои интимные дела они обречены делать тайно и поделиться этим могут лишь с подругами.

В женском мире никто об этой интимности не задумывается. Девочки всегда могли укрыться друг с другом в уголке и поговорить, посплетничать, и всем это казалось совершенно естественным. Я уверен, что женщины украдкой частенько обмениваются поцелуями, но это на самом деле ничего не значит. Мужчины заслуживают того, чтобы женщины обманывали их с другими женщинами. Мне очень нравится, когда женщина обманывает мужа с другой женщиной. Этот образ — составная часть тайной независимости женщин. Оказавшись на вторых ролях, женщины получили преимущество: к ним относятся с меньшим подозрением. Мужчины могут делиться лишь самой дикой, традиционно грубой частью своей жизни. Если спросить мужчину-шовиниста с традиционными взглядами, допускает ли он женский гомосексуализм, он, скорее всего, скажет, что мысль увидеть двух обнаженных женщин совершенно его не беспокоит, но он терпеть не может созерцать двух обнаженных мужчин вместе. Две женщины вместе для него — приятный образ независимо от того, что он о них думает. Вот почему женское тело можно показывать сколько угодно, а вот показать обнаженного мужчину куда сложнее. Теперь я понимаю: возможно, то, что мне нравится интимность между женщинами, — тоже шовинизм. Надеюсь, что это не так, потому что женщина меня интересует во всех аспектах, не только сплетничающая в ванной, меня интересует ее жизнь вообще. Думаю, я один из наименее шовинистически настроенных мужчин на свете, я настоящий феминист. Но это не значит, что я не вижу реальности. Я защищаю женщин, но ни в коем случае не считаю их архангелами. В целом же мое сердце на их стороне. На некоторые ситуации мы, разумеется, реагируем, как типичные мужчины. В основном это результат традиционного воспитания и существующих в обществе моральных устоев. Мне это не нравится, но тут уж ничего не поделаешь. Почти все мои сценарии — о женщинах, но это не означает, что мужчин я оставил в стороне. Просто при выборе центральных персонажей я останавливался на женщинах, за исключением «Матадора» и «Закона желания». В других моих фильмах есть несколько мужских ролей, которые мне очень нравятся, как например, Садек в «Лабиринте страсти», где Антонио Бандерас просто великолепен. Это его дебют в кино, и всего после нескольких дней работы с ним стало очевидно, что из него получится великий актер. В фильме «Чем я это заслужила?» мне нравится роль старшего сына Кармен, которого играет Хуан Мартинес. У него не было никакого опыта, мы просто подобрали его на улице, а он оказался прирожденным актером.

Законы желания

«Закон желания» — почти гиперреалистическая драма, полная черного юмора и страсти, которая докрасна раскаляется знойным мадридским летом. Она символизирует возвращение к вечным темам романтизма и любви. Потому что, как поют «Лос Панчос»: «Жизнь без любви не назовешь жизнью». А еще они поют: «Без любви нет спасения», но на самом деле имеют в виду, что с любовью спасения нет. Мой фильм именно об этом противоречии.

В ощущении физической тяги к телу вся суть фильма. Не может быть ничего более физического, чем Кармен, которую обливают водой из шланга среди жаркой мадридской ночи. В «Законе» нет суперреальных персонажей или ситуаций. Там все обыкновенно, волшебство же проступает сквозь самые банальные ситуации. Полна волшебства сцена в душе. Когда вода касается тела женщины, мы понимаем все ее переживания — от самого сокровенного чувства покинутости до обыденных мучений, связанных с удушливой мадридской жарой в середине августа. Физическое ощущение исходит от самого города со всеми его зданиями.

Заговорив об ощущении физического в «Законе желания», понимаешь, что в нем намного больше секса, чем в остальных моих фильмах. Я почти никогда не использую постельные сцены, потому что они полезны, лишь если вы хотите открыто показать половой акт, и до некоторой степени замедляют повествование. Рассказ о половом акте как таковом вовсе не интересен, если только с его помощью вы не хотите объяснить нечто особенное. В данном фильме, посвященном желанию, дело не в демонстрации секса, а в том, чтобы с его помощью объяснить поведение Антонио, его мысли и реакцию его партнера.

— Эй, а у тебя никаких венерических заболеваний нет?

— А почему ты спрашиваешь?

— Ну, ты столько со всеми спишь...

— Не беспокойся, я еще ни разу ничего не подцепил, даже вшей.

— Да нет, я просто до смерти боюсь этих болезней.

— Если хочешь, давай не будем.

— Это еще почему?

— Если ты и дальше будешь мне задавать такие вопросы, то...

— Ладно, ничего больше спрашивать не буду. Обещаю. Слушай, последний вопрос. Правда, последний.

— Только один.

— Ты же хочешь войти в меня, правда?

— С тех пор, как увидел тебя в дискотеке, только и мечтаю о том, чтобы переспать с тобой.

— Просто, понимаешь, я этого никогда не делал.

Сексуальные сцены подобны песне. Сюжет все равно должен постоянно развиваться, по возможности даже во время титров. Обычно я опускаю постельные сцены, потому что в мои намерения входит просто сказать: «Они переспали друг с другом», а поскольку то, что должно произойти, достаточно очевидно, это опускается, и внимание переключается на что-то другое. Но здесь все по-другому. Ситуация та же — «они переспали», но зритель получает о них и их взаимоотношениях много важной информации, потому что я говорю о желании, а страна желания чаще всего — это постель. Так что здесь я не пытаюсь избежать постельных сцен.

Замысел

Мне хочется, чтобы у фильма был летний вид. Снимать мне хочется начать в сентябре. Но в картине множество сцен в помещении, так что проблем с приданием ему летнего вида не будет. Этот фильм можно снимать почти натуралистично, но мне хочется создать другое ощущение и полностью избежать зрительного реализма. При помощи цветов, декораций и использования искусственной эстетики я собираюсь сделать его очень абстрактным. Мне хочется, чтобы чувства были единственным, что есть в фильме подлинного, жизненного. Поэтому окружение должно быть очень стилизованным; я попытаюсь превратить в абстракцию все пластические элементы. Это будет фильм со студийными декорациями, почти как американские фильмы 60-х. Все будет новым — одежда, мебель, все предметы на экране. Мне хочется создать сверхреалистическую атмосферу почтовой открытки, которая, если посмотреть вблизи, кажется абсолютно нереальной, почти жуткой. Мне хочется, чтобы он был похож на кошмар. Зритель должен полу-

чить возможность увидеть страхи, чувства, призраки действующих лиц в декорациях, которые будут производить впечатление взятых из другого мира. Мне хочется напомнить людям об этих открытках 60-х, на которых изображалась кухня с невыносимо фальшивой бабушкой в клетчатом фартуке, на котором до сих пор сохранились магазинные складки. На столе ни единого пятнышка: ни чашками, ни сковородками никто никогда не пользовался. Все должно казаться совершенно новым, необжитым. Это полная противоположность тому, что вы видите в моих предыдущих картинах. Освещение же вырвет его из пучины поп-арта. Мне не хочется, чтобы получился самодовольный возврат в 60-е — как раз наоборот. Вот где самая большая проблема для операторов, потому что мне не нужна плоская картина в пастельных тонах. Мне нужен масштаб и глубина с тенями и пространственной перспективой.

Затмение, тигры

В моих фильмах всегда есть звезды, необычная погода и странные животные: ящерица, тигр, птицы, которые не поют. Это любопытно, потому что я не люблю ни животных, ни звезд, но в моей работе они вечно откуда-то берутся. Борхес однажды сказал о тиграх, что они принадлежат скорее миру снов и кошмаров и появляются из нашего подсознания. Когда я работаю над сценарием, я стараюсь, насколько возможно, не сковывать себя логикой и давать волю эмоциям. В результате появляются сюжеты, никак не связанные с повседневной жизнью. Необычные погодные и природные явления в моих фильмах имеют ключевое значение, часто являясь метафорой какого-то персонажа. В «Матадоре» это затмение, наложение одной звезды на другую, но в этом новом положении они начинают сиять еще ярче и сильнее.

Когда встречаются два представителя одного рода, происходит именно такое затмение; они самоуничтожаются, чтобы дать жизнь чему-то новому, будто они распались на атомы. Для меня затмение олицетворяет атмосферу, в которой движутся все персонажи, наполовину загипнотизированные происходящим, все время вращаясь вокруг этой пары, приковывающей их внимание.

«Луна скроет солнечный диск, небо потемнеет, и загорятся звезды, осветив солнечную корону. Птицы полетят в свои гнезда, хищники заспешат в берлоги, решив, что внезапно настала ночь, не подозревая, что через несколько минут солнце вновь засияет, взбудоражив этих несчастных существ, лишенных разума и живущих в рабстве у своих инстинктов» («Матадор»).

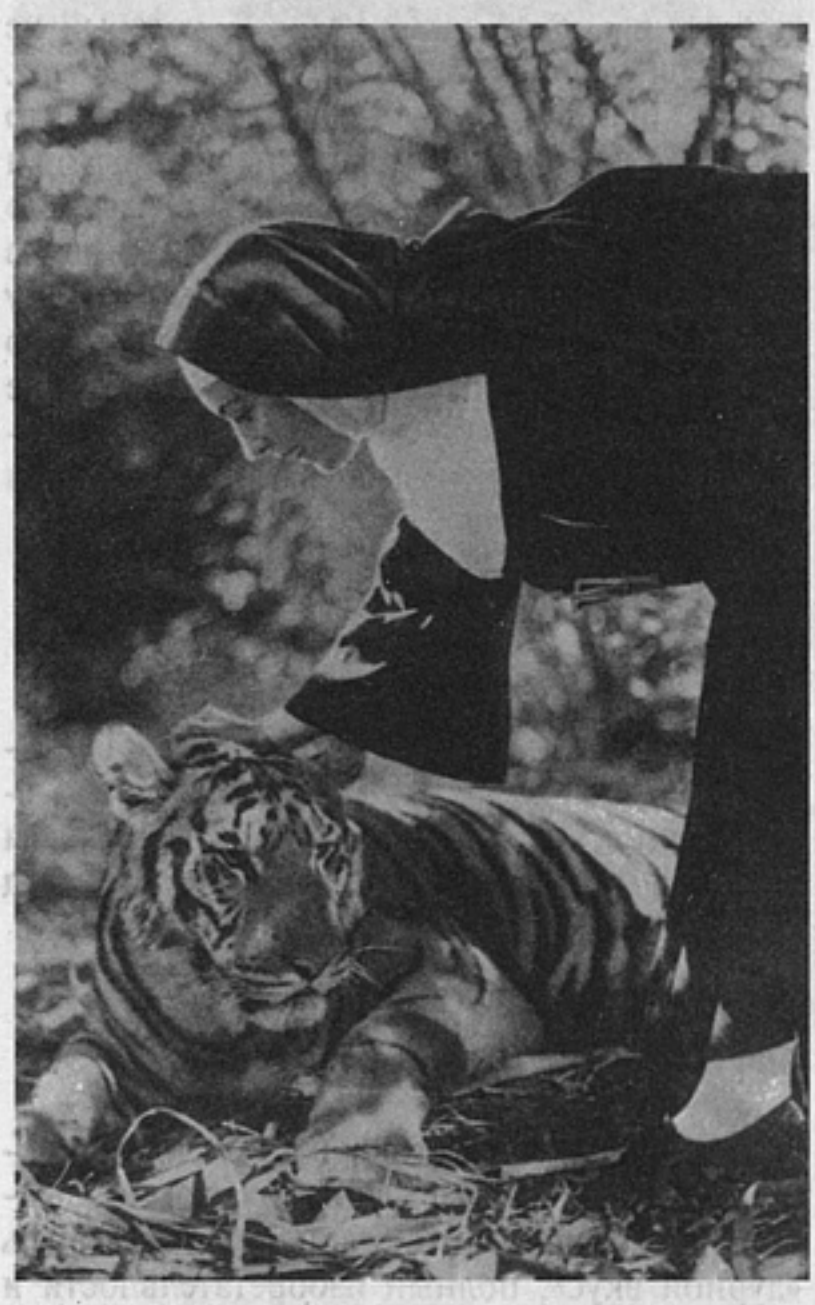
Звук

Во всех моих фильмах живой звук, даже в «Пепи». Звуком там занимались двое ребят, которые ничего не умели. Это был их первый фильм, и у них даже микрофона не было. О «Пепи» можно с полной уверенностью сказать, что это фильм с худшим звуком за всю историю кинематографа. У картины есть свои поклонники: некоторые из них смотрели фильм по восемь-десять раз. Я думаю, им хочется смотреть фильм снова и снова потому, что им никак не удается разобрать диалоги, так что они смотрят еще и еще, пока хотя бы интуитивно не сообразят, что все-таки там говорят. В «Лабиринте страсти» и «Сестрах ночи» звуком занимались немцы — Мюллер и Фаустен, которые много работали с Вендерсом. Лучше всего звук в «Матадоре», который делал Бернард Ортион. Над «Законом желания» работали очень тщательно, но звук там не самый лучший, хотя я не могу сказать, почему.

Я всегда выступал в защиту «живого» звука. Мне нравится слышать, как по-разному дышат актеры перед камерой и в темной комнате. В этих двух случаях происходят два совершенно различных процесса. Дубляж для меня имеет смысл как дополнительный инструмент. Иногда я менял целые эпизоды лишь при помощи дубляжа. Так, например, во время съемок картины «Чем я это заслужила» мне не понравилось, как получились сцены Кристал и полицейского, особенно последняя. Я изменил реплики и провел дубляж.

Кое-чего просто невозможно добиться без «живого» звука. Например, стук каблучков Ассумпты невозможно воспроизвести при дубляже. Они стучат, но по-другому. Я обожаю естественные звуки. Когда дело доходит до монтажа, они имеют ничуть не меньшее значение, чем изображение. Мне нравится, как звучат вещи. Мне нравится слушать. Самая большая проблема с «живым» звуком — это актеры. Они не привыкли произносить реплики в точности, как надо. А это значит, что диалоги становятся бессмысленно длинными и затянутыми. Иногда игра хороша, но диалоги подводят. Над

актерами приходится стоять с кнутом, чтобы заставить их произносить нужный текст и не дать импровизировать. Когда мы уже решили, каким должен быть кадр, и все уже отрепетировано и подготовлено, мне не хочется никаких импровизаций. Импровизировать сколько угодно можно до слова «Мотор!», но не после. Иногда актерам следует реагировать на происходящее, но их реакция должна вписываться в фильм... Если они порвали одежду или их ударили по лицу, они вполне могут сказать «Ай!» вместо «Ой!». Чего я не принимаю, так это включения реплик из их повседневной жизни. У актеров есть тенденция вести себя раскованно, это все здорово, только не в кино. Это приводит лишь к употреблению кучи лишних слов. Вот, например, они говорят: «Эй, послушай, я вот тут подумал, почему бы тебе не заглянуть сегодня ко мне?» вместо простой фразы: «Может, зайдешь сегодня?» В обеих фразах передается тот же смысл, только во втором случае это достигается значительно меньшим количеством слов. Актеры склонны произносить реплики так, как они говорят в жизни, а это растягивает диалоги, и время уходит. Никаких правил тут нет, но одно дело говорить, а другое произносить реплику. Одно — реальная жизнь, другое — кино. Можно очень многое сказать за полтора часа, потому что время в кино отличается от реального времени.



«Сестры ночи». Кармен Маура

Изнасилование

Сцену изнасилования в «Кике» я, конечно, могу объяснить, но это все равно что разъяснять шутку. Ведь в комедию можно превратить что угодно. К примеру, «Великий диктатор». Чаплин снял комедию о Гитлере, но это не означает, что он шутил на тему фашизма или что он сам был фашистом. Так что если кое-кто из феминисток путает меня с насильником или женоненавистником, он ошибается. Да, это изнасилование, но на него уходит много времени. Может быть, час, может быть, два. Кике становится скучно. У нее много других дел. Комедийность, юмор появляются тогда, когда ситуация доводится до абсурда, только делаться это должно естественно. Сцена очень смешная, потому что такова реальность. Этих вещей нечего бояться. Приходится быть более гибким. Нельзя же воспринимать каждую деталь фильма, да и сам фильм буквально.

Журналисты интересовались, будет ли политически правильным смеяться над сценой изнасилования. Я хочу сказать: смейтесь, плачьте, уходите из зала, курите, пейте, пукайте, делайте все, что угодно вашему разуму и телу. Но зачем же спрашивать себя: следует ли это делать? Это же психологический диктат.

Камео

Почему-то мое появление в фильмах всегда пытаются посчитать данью Хичкоку. Смех да и только. Хичкок просто появляется на экране, я же играю маленькие роли. Правда, это либо чистая случайность, либо на то есть очень веские причины. Но людей трудно заставить этому поверить, так что я предпочитаю говорить, что это следствие нарциссизма, желание польстить себе. На самом же деле это результат готовности решать возникающие проблемы любым способом. В каждом фильме возникает такой момент, когда нужно что-то делать, а делать некому. Так что я встаю перед камерой и все делаю сам. В «Лабиринте страсти» сцена, в которой я играю, была написана для Фабио. Он играл ве-

ликолепно, но он такой человек, который не контролирует ни себя, ни положение камеры. Он постоянно выходил из кадра, потому что забывал о подобных мелочах. Он начал играть и все перезабыл. Мне приходилось заставлять его оставаться в кадре и произносить реплики в точности так, как мне того хотелось. Поэтому мне пришлось выйти на площадку. Спонтанно он произносит очень смешные реплики, но мне нужно было, чтобы он сказал две-три по-настоящему важные, ключевые фразы, поэтому я и появился на площадке.

Керамика

Меня завораживает разнообразие форм средиземноморской керамики. Эти мотивы я использовал при всякой возможности, переосмысляя их — вплоть до плиток на полу с рисунком под леопарда, разделенных деревянными досками.

Кич

О киче очень трудно говорить. Очень не просто провести грань между искусством и обыкновенной безвкусицей. Очень трудно отличить «дурной вкус», полный изобретательности и юмора, от дурного вкуса, который просто дурен. Определение всегда сложно давать. Я имею в виду то, что можно тонко чувствовать кич, можно быть Висконти кича. Но все зависит от того, как вы им пользуетесь.

Мелодрама, не-мелодрама

Мне нравятся почти все работы Копполы. По-моему, он один из немногих американских режиссеров, для которых кино — приключение, исследовательская работа и которым наплевать на мнение индустрии. Это очень сложная задача, особенно в США, где существуют крупнобюджетные картины. Коппола же не только продолжает снимать фильмы, но еще умудряется снимать такие фильмы, на которых лежит сильный отпечаток его личности, его точки зрения, которая вовсе не обязательно совпадает с «общеамериканской». Коппола постоянно смешивает жанры. Это увлекает меня, потому что я и сам это делаю. Сейчас очень трудно снять жанровый фильм с придыханием. Люди уже не столь наивны, как тогда, когда чистая мелодрама или чистый мюзикл были убедительны. Единственный, кто с уважением обращается с жанрами и соблюдает все их требования, — это Стивен Спилберг. Так, например, «Цвет пурпура» — чистая мелодрама, в которой можно проследить все законы жанра. Жанр требует некоторой наивности, которая имеет смысл, если только она искренна, если же нет — то это сразу заметно. Спилберг в этом смысле сделал нечто подлинное. «Цвет пурпура» он снял по всем правилам и добился успеха. «Закон желания» — тоже мелодрама, но почти никакие условности жанра в ней не соблюдены. Там есть музыка, есть чувства, но совершенно нет манихейства, а это первейшее условие мелодрамы. В мелодрамах всегда есть «хорошие и плохие». Сегодня уже невозможно так упрощенно представлять персонажей. Нет плохих людей, как нет и хороших. Все намного сложнее. Вот почему «Закон желания» — мелодрама, изменяющая природу мелодрамы.

Музыка

Самые первые такты в «Законе желания», напоминающие «Психоз» Хичкока, на самом деле взяты из Десятой симфонии Шостаковича. Дело в том, что я просто обожаю Бернарда Херрманна, композитора Хичкока. Его произведения — почти переложение классики, но с изменениями. Особенно на него повлиял Бела Барток. Что не мешает ему быть очень оригинальным композитором. Я бы с удовольствием воспользовался музыкой Херрманна, но авторские права делают это невозможным. Я всегда действую на основании тех проблем, которые заставляют меня искать решения. Неблагоприятные обстоятельства заставляют меня искать возможный выход, используя то, что есть под рукой. Поскольку мой бюджет не давал мне возможности записать собственную звуковую дорожку, я обратился к музыке социалистических стран, где нет таких жестких законов об авторских правах. Начав этим заниматься, я открыл Шостаковича и Стравинского и понял, что они писали чудесную музыку. Так что потом я выбирал их уже не из-за дешевизны, а потому что именно такая музыка и была мне нужна в моем фильме.

Песни — это действующие лица фильма. В «Законе желания» почти у каждого персонажа есть своя песня. У Хуана — «Ne me quitte pas» («Не покидай меня»), у Антонио — «Lo Dodo» («Сомневаюсь»). Когда я сажусь писать, то никогда не знаю, что может получиться из пе-

сен «Лос Панчос». В процессе работы я включаю их в ткань произведения. Песня приобретает все большую силу, становится ключевой.

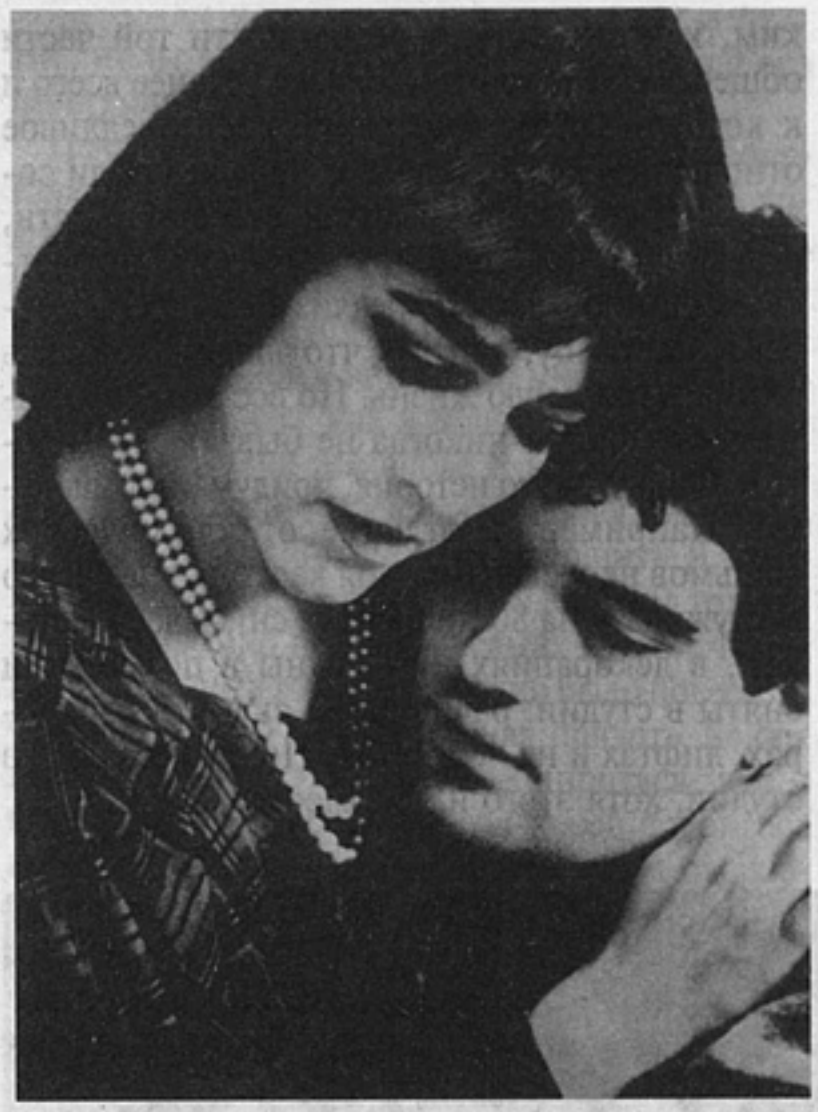
Сомневаюсь, сомневаюсь,
Что ты сможешь полюбить меня,
Как я тебя.
Сомневаюсь.
Что ты сможешь найти столь же чистую любовь,
Как та, которой я люблю тебя.
У тебя будет тысяча приключений без любви,
Но когда они кончатся, останется только боль.
Удовольствия доведут тебя до бешенства,
Но не будет той искренней надежды,
Которую я дарил тебе.
Сомневаюсь, сомневаюсь,
Что ты сможешь полюбить меня,
Как я тебя.

Что же касается песни «Ne me quitte pas», то она мне действительно нравится. Это одна из немногих великих песен о любви, не считая boleros. Это выдающееся литературное произведение, необыкновенно лиричное, с трогательным текстом.

Но поскольку я люблю все искажать, я не взял вариант исполнения Жака Бреля, а выбрал переложение, трансформирующее песню. У меня ее исполняет Мариса Металасо, бразильская певица, поющая на французском, а в «Матадоре» у меня Мина, итальянка, поет болеро по-испански. При использовании более поздних вариантов исполнения лучше ощущается дистанция, в них больше жизни, особенно когда они хорошо сделаны.

Неореализм. Влияния

Мне нравятся фильмы итальянского неореализма, равно как и те немногие, что были поставлены в Испании. У картины «Чем я это заслужила» есть довольно много общего с любимым мною кинематографом испанского неореализма. В 50-е и 60-е годы испанский неореализм был более яростным, смешным и не столь сентиментальным, как его итальянский собрат. Назову, к примеру, фильмы Фернана Гомеса «Странное путешествие» и «Будущая жизнь», «Коляску» Феррери и «Пласидо» Берланги. Из режиссеров итальянского неореализма меня больше всего интересовал Росселлини. Для меня вообще существует несколько главных режиссеров. Росселлини — один из них. Вероятно, по моим фильмам этого не скажешь, там заметнее параллели с Бунюэлем или Хичкоком, но Росселлини и Ренуар имели для меня очень большое значение[1].



«Матадор».
Кармен Маура и Антонио Бандерас

Одним из базовых принципов неореализма, помимо интереса к изображению общества та-

[1] Автор книги об Альмодоваре сопроводила эту мысль цитатой из Росселлини, которая, с ее точки зрения, проясняет позицию Альмодовара и которую мы решили сохранить:

«Я пытаюсь жить как можно забавнее. Я всегда стараюсь делать то, что могло бы развлечь и заинтересовать меня. Вот и все. Я честно делаю то, что считаю необходимым, и сознательно иду на риск.

По-моему, нельзя ничего упускать из виду, нужно быть готовым поправить что-то, чтобы дело двигалось вперед, а сам ты не стал жертвой. Это важно. Единственный способ не стать жертвой — смотреть на все открытыми глазами. Несмотря на всю скудность моих средств, я максимально использую свою привилегию — привилегию быть несведущим. Попросту говоря, моя работа заключается в том, чтобы передать свой пыл другим людям, как я полагаю, еще более несведущим, чем я.

К неудовольствию своих противников, я, будучи человеком свободным, не имеющим предвзятых мнений, не присоединяюсь к оптимистам. Скорее, я поддерживаю мысль о том, что жить нужно с открытыми глазами. Я против тех, кто оплакивает прогресс, против тех, кто вечно хнычет, жалуется и рвет на себе волосы».

ким, как оно есть, в особенности той части общества, которой приходится труднее всего и к которой существует самое несправедливое отношение, является выход на улицу ради создания ощущения большей естественности, реальности, приближения к тому, что считается подлинностью. Неореализм вышел с камерами на улицу, потому что людям хотелось снимать реальную жизнь. Но все это миф, потому что фильм никогда не бывает реальностью. Фильм — это история, придуманная людьми. Например, в отличие от классических фильмов неореализма, моя картина «Чем я это заслужила?» на 80 процентов снималась в студии, в декорациях. Все сцены в помещении сняты в студии, равно как и сцены в коридорах, лифтах и на лестницах. Почти все снято в студии, хотя этого и не замечаешь.

«Закон желания». Антонио Бандерас

Непристойность

Я не считаю, что следует слишком много внимания придавать непристойности. Это составная часть естественности и честности моих фильмов. Я трактую эту тему очень откровенно, поэтому она производит шоковое впечатление. Комический аспект непристойности укладывается в рамки традиций испанской литературы, но внимания я на нем не заостряю, для меня он не более чем один из элементов. Вы не видите на экране, как люди писают или какают, но этого и не нужно. Фильмы все-таки не реальность, поэтому если что-то не является обязательным, это можно опустить. Я вовсе не отношусь к этой теме как документалист. Просто мне нравится смотреть на своего героя в одиночестве ванной комнаты. В ванных люди делают и говорят очень странные вещи; пребывание там — очень личный момент. Это дает возможность проникнуть в глубь характера персонажа.

Плакаты

Что творят американские прокатчики с рекламными плакатами «Кики»! Меня это очень огорчает, ведь эстетика для понимания моих фильмов имеет большое значение. Всякий, кто помнит рекламный плакат моего предыдущего фильма «Высокие каблуки» — на нем были изображены сверкающие «шпильки», превращающиеся на пятках в ствол пистолета, — со мной согласится. Когда-то в США были лучшие дизайнеры. Плакаты были великолепны. Теперь же им не нужно ничего, кроме крупного плана актера, желательно знаменитого.

Поцелуй

Разновидностей поцелуев столько же, сколько разновидностей любви. Есть поцелуй в лоб — отеческий; есть поцелуй в глазки — умиротворяющий; поцелуй в носик — смешной; поцелуй в щечку — дружеский. Все они немного успокаивают, но одновременно как бы предвещают более предательские поцелуи, как, например, нескромный поцелуй в шейку, заговорщический — в ушко. И, наконец, поцелуй в губки. По мнению безответственных созданий, поцелуй никого ни к чему не обязывает. Может быть, и нет, если вы холодны как лед, а ваш партнер, лишенный пыла, позволит вам с легкостью ускользнуть из его объятий. Но если поцелуй вас взбудоражил, помните, что его он возбудил еще больше, в нем проснулось желание. «Дорогая моя девочка, не раздавай поцелуев, пока не увидишь у себя на пальце обручальное кольцо». Этот мудрый совет дает в «Фаусте» сам Мефистофель.

Реклама

До настоящего момента у меня был лишь один опыт работы в рекламе. Мне предложили снять рекламный ролик для «Фольксвагена», но он никого не устроил. Сюжет был скучен, сценарий писал не я. Я решил изменить весь смысл

рекламы, исказить его просто при помощи работы с актерами. Я все настолько перевернул, не изменив ни одной фразы, что мою работу не приняли. В ней говорилось слово в слово все то же, что в сценарии, но произносилось очень нарочито. Это было абстрактное упражнение в риторике. Вот почему мне было бы приятно стать режиссером часа рекламы, и когда-нибудь я им стану.

Вообще-то я почти совсем не смотрю телевизор, и это упущение, потому что телевидение — источник повседневной информации, способной многое прояснить. Оно дает огромный объем информации о нашем обществе, особенно о его плохом вкусе. Телевидение представляет собой худшее, что есть в современной культуре, но это имеет огромное значение. Это очень кичевый, декоративный предмет обстановки.

Ремесло

Не знаю, до какой степени на меня воздействуют чужие фильмы. Все воздействует на меня, не только кино. На меня оказывает влияние сообщение в газете, телефонный разговор... Мне кажется, фильмы не оставили на мне какого-то особенно глубокого отпечатка. В кино мне нравятся сюжеты, но мне не нравится разбираться, как сделаны фильмы. Я не фанатик кино. Если при работе с оператором или актером мне нужно на что-то сослаться, я ищу примеры в другом месте — в живописи, литературе, в повседневной жизни. Мне тяжело анализировать свои фильмы. Я их поставил, в них нет ничего случайного и ни одного кадра, появившегося просто так. Все имеет свой смысл.

У меня не слишком академическая подготовка. Я обучался кинематографу, снимая фильмы. У меня такое чувство, будто я все время что-то изобретаю, создаю свой язык. Я, конечно, понимаю, что это не так, что язык этот уже создан. Но мне-то кажется, что его создаю я, потому что каждый раз я что-то делаю впервые. Например, когда я писал сцену убийства в «Чем я это заслужила?», я очень беспокоился, потому что у меня в фильмах никто никогда еще не совершал убийства. В кино, конечно же, полно убийств, на которые я мог бы посмотреть. Но я забыл о них, выкинул все из головы и принялся разрабатывать убийство как часть своего фильма. Я его изобрел. Оно наверняка похоже на другие, но от первого кадра до последнего я его придумал сам.

На следующий день после выхода «Матадора» Керехета (известный испанский продюсер) подошел ко мне и как-то очень двусмысленно, хоть и уважительно, спросил: «Вы уже научились снимать фильмы?» Я ответил, что еще нет. Я поставил пять фильмов и на каждом многому научился, но всякий раз, как я принимаюсь за новый фильм, для меня всё внове и на все я смотрю другими глазами. Перед началом работы я вовсе не всегда уверен, что смогу ее завершить. Я четко помню, какие ощущения у меня вызывал тот или иной фильм, но не помню самих кадров. Многим, особенно в Мадриде, трудно было поверить, что моя карьера не мимолетная прихоть, не однодневная мода. Им трудно смириться, что я продолжаю учиться и ставлю перед собой все новые и новые задачи. Набираясь опыта как рассказчик, я нахожу новые способы передавать свои истории. Я обнаружил, что иногда прибегаю к формализму, и из-за отсутствия у меня академической подготовки выходит это спонтанно.

Больше всего меня интересует, что получится из той или иной ситуации. Например, автомобильная катастрофа в «Законе желания». Я не знаю, получилась она у меня или нет. В кино можно найти целую кучу всевозможных аварий. Я мог бы скопировать любую из них, будь то стандартная или нестандартная. Чтобы хорошо снять автомобильную катастрофу, нужны средства — две-три камеры и оборудование для спецэффектов. Катастрофа может быть простой, быстрой и очень драматичной. Но я к этому не стремлюсь. Начнем с того, что я не умею водить, ничего не знаю о машинах, и поэтому к катастрофе я подхожу с совершенно других позиций. С позиций человека, который в эту катастрофу попадает, и точки отсчета у меня скорее геометрические, чем драматические. Это необычная, рискованная постановка вопроса. Мне не хотелось, чтобы эта катастрофа была драматичной, она должна была быть просто глупой случайностью. Он ведет машину, он рассеян, плачет, не замечает дерева и врезается в него. Он не ищет смерти, пребывая в полном отчаянии, и не пытается скрыться от полиции. Полиция как раз защищает его. Мой герой попадает в аварию, вовсе не скрываясь от полиции, он потерял любимого, а вместе с ним и интерес к жизни. Полиция следует за моим героем, потому что знает, что он расстроен смертью своего друга. Он плачет. Слезинка сбегает по его щеке. Мы видим его глаза, которые превращаются в колеса. Мы понимаем, как

быстро он несется и как это опасно. Чтобы придать еще больше субъективизма, я капнул слезами на объектив камеры в кадре, когда он врезается в дерево. Странная сцена, но именно так мне хотелось ее снять. Это не тот несчастный случай, которых много в кино. Это такой несчастный случай, каким я его вижу.

С этой точки зрения, меня беспокоит лишь, чтобы сцена была приемлема для глаз. Глаз — мой единственный критик. Можно творить все что угодно, и пока глаз это воспринимает, все нормально — пусть это и противоречит законам кинематографа. Если же глаз чего-то не принимает, забудьте об этом. Крупный план лица говорящего — общепринятая условность,

«Женщины на грани нервного срыва».
Мария Барранко, Росси Вон Донна и Антонио Бандерас

которая висит над режиссером подобно дамоклову мечу. Поскольку у меня нет академической подготовки, мне такие вещи даются легче, чем большинству режиссеров. Поэтому у меня такой ярко выраженный индивидуальный стиль, хоть критики об этом и не говорят.

Мой подход — рискованный. Я никогда до конца не уверен, что он сработает. Должен признаться, что в картине «Чем я это заслужила?» три продолжительных неподвижных плана получились великолепно, а вот насчет аварии я не уверен. Я не уверен, что зрителю понятно, как произошла авария, и это меня беспокоит вне зависимости от того, почему я ее так снял. А причина в том, что мне нравится вести повествование в непривычной форме. В «Законе желания» я выступаю под своими подлинными знаменами. Я могу дать теоретическое объяснение каждому кадру, эпизоду или монтажному переходу, но сцена не становится от этого ни более серьезной, ни менее серьезной. Кое-кого эпизод аварии расстраивает — они мне сами говорили. После моих объяснений они всё понимают. Но если приходится объяснять, значит, вы не сумели донести смысл, и это следует учесть в следующем фильме.

Садомазохизм

Если я и касаюсь этой темы, так только затем, чтобы осудить. В «Лабиринте страсти» его признаки можно заметить в отношениях Луиса Сигеса и его дочери Кэти. Но, привязывая Кэти к кровати, Сигес действует не из соображений садомазохизма. Отец теряет чувство реальности, теряет контроль. Вообще-то он вынужден ее привязывать из практических соображений, потому что она, естественно, не желает спокойно сидеть.

Мои персонажи очень живые и независимые люди. Я не стараюсь продумать их поведение заранее. Они не суеверны. Они не садисты и не мазохисты, они просто реагируют на создавшуюся ситуацию. В данном случае отец не хочет, чтобы она двигалась, и лучший способ добиться этого — связать ее. Или, к примеру, писатель из «Чем я это заслужила?», которого играет Гонсало Суарес, не любит, когда его порют, а Кристал не любит пороть людей, но она профессиональная проститутка высокого класса, так что если по законам профессии надо выпороть, она порет. Гонсало искал прототип проститутки с плеткой.

— Погляди, что тебе принесла тетя Кристал.

— Что?

— Палочку. Я не нашла плетку, но эта штучка причинит такую же боль, если не бóльшую. Мне тебя сейчас побить?

— О Господи, нет, конечно. Мне просто хотелось посмотреть на типичную садистскую сцену, элегантную, утонченную, вроде тех, что встречаются во французских фильмах.

— А, вот оно что. Твоя беда в том, что ты не настоящий садист.

— Конечно, нет. Я просто хотел подсобрать материал для порнографического бестселлера. Но, как я вижу, мне просто придется самому все придумать.

— Ну так придумай. Для того и существуют писатели.

Садомазохизм моих персонажей объясняется практическими причинами. Но мне этот мир не нравится, и я его отвергаю. В моих садомазохистах нет ничего патологического, эпизоды сняты с живостью. Больше всего в них меня интересуют, с одной стороны, защита самостоятельности каждого героя, а с другой, мысль о том, что взаимоотношения двух людей всегда строятся на каком-либо контракте, чаще молчаливом, чем явном, который и делает их отношения работоспособными. В основе контракта может лежать что угодно. Иногда это насилие.

Свет

«Пепи» и «Закон желания» — единственные два фильма, которые я снимал летом. Все остальные снимались либо осенью, либо зимой. В «Пепи» все персонажи — дневные, действие происходит утром или днем, все кадры яркие, полные света. Остальные же мои работы можно спокойно определить словом сомнамбулические, потому что в них господствует ночь. В полном соответствии с этим в крупных городах их и показывают на ночных сеансах. Ночное время связано скорее с каналами проката, чем с самими фильмами.

Сам-то я человек дневной. Это последствия моей работы в телефонной компании. Я настолько привык вставать рано, что по инерции и сейчас продолжаю так делать, хоть теперь и ложусь поздно. Последние десять лет я ежедневно поднимаюсь в семь. Старые привычки трудно переделать. Правда, в последнее время телефон нарушает мой распорядок. Он не переставая звонит по утрам, и я не могу ни на чем сосредоточиться. Ночью мне никто не звонит. Мне нравится утренняя жизнь, нравится возобновление жизни, свет.

Семья

Мне очень нравятся фильмы, касающиеся проблем семьи. Например, «Бойцовская рыбка» Копполы. Сам сюжет, пожалуй, немного претенциозен, потому что трудно вести разговор о цветных рыбках, бьющихся о стеклянные стенки, и не быть претенциозным. Но то, как это удалось сделать Копполе, свидетельствует о его гениальности. Так вот, помимо всего этого мне очень нравится, что это фильм о семье, об американской семье. По-моему, это один из самых ужасающих, трогательных и достоверных фильмов о том, что такое семья в Соединенных Штатах. Самое важное место в «Бойцовской рыбке» принадлежит двум братьям. Но в фильме есть и еще один момент, который очень меня интересует: присутствие матери в ее отсутствии. Отсутствие матери в «Бойцовской рыбке» превращает ее в подлинное действующее лицо. Это полная противоположность тому, что происходит в картине «Париж, Техас», где присутствие матери в финале отнюдь не столь драматично.

Из буклета к фильму «Закон желания»

Когда Вим Вендерс решил завоевать сердца американцев и зрителей вообще, он снял фильм о семье — мелодраму, в которой не было матери, был спасенный брат и был мальчик с прямыми волосами. Семья никогда не подводит. Семья — это всегда первоклассный драматический материал. В фильме «Чем я это заслужила?» я сосредоточил внимание на фигуре матери. Теперь я делаю то же самое с братьями и сестрами.

Начав писать сценарий, я все еще не определил, какие у меня там будут родственные отношения. Я даже подумывал о мюзикле с двойняшками. Был вариант фильма в стиле братьев Маркс. Но разве можно представить себе братьев Маркс в фильме о желании? Я бы не знал, с какого бока к нему подступиться. Я со своим темпераментом в качестве точки отсчета избрал Уоррена Битти и Барбару Иден в «Великолепии в траве». Они очень разные, но одинаково невезучие и поддерживают друг друга в борьбе с душащей их Америкой.

Меня всегда трогали рассказы о братьях и сестрах. Даже в тех фильмах, в центре которых была любовная интрига, я следил за братьями и сестрами. Я обливался слезами, когда в «Клубе «Коттон»» встречаются чернокожие брат и сестра и танцуют, как случалось до того, как они стали знамениты. Я мечтал сыграть в «Бойцовской рыбке» несуществующую младшую сестру Микки Рурка и Мэтта Диллона, чтобы посмотреть, как Диллон подражает своему брату. Я обожаю, когда младший брат хочет во всем подражать старшему.

Я отбросил все, связанное с инцестом как слишком очевидное. К счастью, для проявления родственных отношений секс не требуется. Секс в конце концов упрощает сюжеты, в которых он возникает. «Закон желания» должен был

стать другим — это пустыня со всеми опасностями джунглей...

Солнце

Я очень привык к свету и солнцу. Мы — средиземноморцы не только потому, что принадлежим к средиземноморской культуре, но и потому, что тело наше привыкло к очень специфическим естественным условиям. Я бы не смог жить там, где нет солнца. На вас воздействуют ваш опыт, места, где вы жили, но в гораздо большей степени все определяется чем-то таким — не знаю, гены это или что-нибудь еще, — короче, вашей индивидуальностью. Что бы это там ни было, вы с этим рождаетесь, это принадлежит исключительно вам, делает вас личностью. Но условия для развития этих задатков могут быть хуже или лучше в зависимости от обстоятельств и того, насколько хорошо вы умеете бороться с опасностями и трудностями.

Стиль

Стиль — вещь настолько многозначительная, что если выдерживать его до конца, он становится вульгарным.

Такси

Что я больше всего люблю? Моду, такси, крупные универмаги, Мадрид, радио, телевизор, все журналы и газеты. И кафе.

Хоть я никогда с ними и не разговариваю, но я всегда включаю таксистов в свои фильмы. Я бы не стал писать о человеке со своей собственной машиной, потому что ничего об этом не знаю. Зато я знаю о жизни многих таксистов, и чаще всего она ужасна. К двум профессиям, как мне кажется, отношение совершенно несправедливое — это таксист и официант. Им следовало бы намного больше платить. За неприятную работу нужно бы больше всего платить, как, например, мусорщику. Порой, подбирая профессии для персонажей фильма, я знаю только, что это будет такая работа, которая заставит их большую часть времени проводить вне дома и вступать в контакт со множеством людей. Чем с большим количеством народа ты контактируешь, тем более одиноким можно себя почувствовать. Так ты большему научаешься, у тебя может быть больше секретов от других, почти вторая жизнь. К тому же и работа уборщика, и работа таксиста очень напоминают рабство.

ТВ

Я ненавижу телевидение, но оно где-то там поджидает меня. Когда-нибудь я им займусь. Это как опера. Я знаю, что рано или поздно все равно займусь какими-то вещами, все равно начну работать в каких-то областях, но всему свое время.

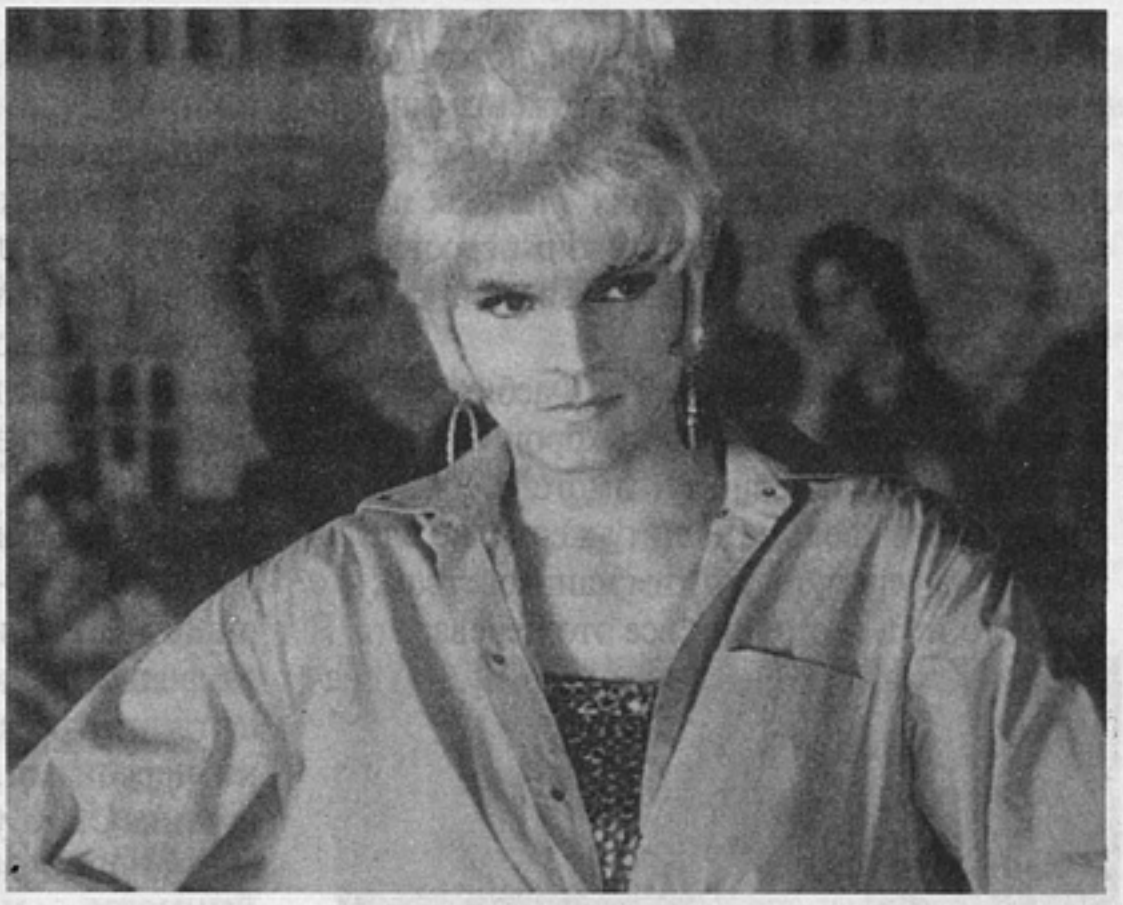
Как зритель я никогда не увлекался телевидением. Никогда не мог сосредоточиться на нем, оно просто не поглощает моего внимания. Я не считаю телевидение таким же гипнотическим средством, как кино. Однако когда дело доходит до «живой» информации, ничто не может сравниться с телевидением. Ничто. Можно увидеть, как человек совершает самоубийство в тот самый момент, когда это действительно происходит. Кино такого предложить не может и никогда не сможет.

Чего бы мне хотелось, так это стать режиссером программы теленовостей. Во-первых, это было бы стилистическое упражнение, а во-вторых, это возможность определить все: свет, звук, кадр, движения актеров, все распланировать. Работа с актерами и определение того, как они должны произносить свои реплики, — забавная игра, имеющая существенное значение. Новости можно сообщать тысячью разных способов. Помимо сообщения информации дикторы могут многое поведать о себе при помощи избранного тона. Мне бы хотелось, чтобы дикторы перестали быть говорящими машинами и стали обыкновенными людьми, чтобы видно было, нравится ли им то, о чем они говорят, знают ли они, где находится Ливан, интересно ли им то, о чем они рассказывают, приятен или неприятен им человек, о котором идет речь, завидуют ли они ему, счастливы ли они в жизни, уверены ли в себе и т.д. Все это можно передать, даже читая такой нейтральный текст, как сводка новостей.

Треугольники

В «Законе...» три главных персонажа, как во всяких историях, когда, сказав «раз, два, три», начинают что-нибудь считать. Но здесь есть и кое-что еще. Можно говорить о геометрии, а в сценарии геометрии сколько угодно. Можно,

к примеру, говорить о двух параллельных линиях, о двух персонажах, которые никогда не встречаются, а это означает, что между ними остается пустое пространство, которого в кино следует избегать. В кино приходится связывать одно с другим. Следовательно, потребуется третья линия, чтобы их соединить, то есть возникает новый поворот сюжета. Две параллельные линии — это два независимых эпизода, и даже если линии и сходятся в одной точке, то на всей длине они все равно остаются самостоятельными. Вот почему всегда приходится вводить третью сторону, чтобы придать осмысленность всему произведению. Как минимум нужен треугольник. В данном случае треугольник желания и страсти.



«Высокие каблуки». Мигель Бозе

Углы

Меня привлекают сцены в углах. Мне нравится, чтобы кто-то появлялся в кадре посередине экрана. Углы для этого идеально подходят. Камера стоит на месте, виден угол. А потом входит человек. Окна тоже хорошо подходят для того, чтобы заключить в рамку часть кадра. Возникает определенное напряжение, когда вы видите, как человек, появившись в кадре, пересекает экран без изменений в перспективе, размерах или угле съемки. Вот поэтому-то я и люблю углы, из-за них могут спокойно появляться люди.

Успех

Успех оказался приятным, а поскольку мне вообще нравится все пробовать, мне хотелось испытать и это. Мне нравилось давать интервью и все такое, но желал я не успеха как такового. Впрочем, успех в Испании выливается в бесконечные приглашения на приемы, интервью, фотографии в журналах, а это не то, о чем я мечтал. Это банально и неинтересно. Лишь один компонент успеха соответствует тому, о чем я мечтал, а именно — возможность работать в кино и зарабатывать этим на жизнь.

Фасбиндер

По-моему, у нас с Фасбиндером нет ничего общего. Между нами нет никакой связи. Здесь скорее чисто внешнее сходство: Фасбиндер в кожаных куртках, принимающий наркотики, ведущий маргинальный образ жизни, может вызвать какие-то ассоциации со мной. Как даже и тот факт, что оба мы страдаем от лишнего веса. Мы сходимся в своем отношении к тому обществу, в котором каждому из нас случилось жить, но, по-моему, более глубокого сходства между нами нет. Если говорить о фильме, предающем дух Жене, то это «Querelle», и его автор — Фасбиндер. Уже из-за одного этого я считаю его своим противником. Но есть несколько совпадений, связывающих нас. Они не биографические и не стилистические, скорее они имеют отношение к тому обществу, в котором мы живем. Обществу очень лицемерному, в котором оба мы оказались одиозными маргинальными фигурами. По этим причинам нас легко сравнивать, но сравнение будет очень поверхностным. Между нами есть огромная разница. Германия и Испания — две страны, не имеющие ничего общего. Здесь две совершенно разные культуры, здесь совершенно разное восприятие юмора. В работах Фасбиндера присутствует доходящее

почти до самоубийства отчаяние, которого нет у меня. Мы оба кажемся рассерженными, что чувствуется в наших фильмах. Но мне бы хотелось думать, что гнев в моих фильмах полон энергии, которой я наделяю своих персонажей. У него же — отчаяние, более экзистенциалистский взгляд на вещи[2].

Что сильно отличает меня от Фасбиндера, так это то, что у него были очень хорошие намерения. Он встал на защиту самого обиженного социального слоя, на защиту жертв, но сделал это так подчеркнуто, с таким манихейством, что я просто не в состоянии все это переварить. Я не манихеист, и язык манихейства мне не нравится.

Эклектика

С течением времени в моих работах появляется все больше и больше эклектики, и «Кика», равно как и «Высокие каблуки», тому пример. Я очень люблю мелодраму. Она дает возможность говорить о чувствах, не боясь преувеличений, не превращая все в трагедию. И юмор можно не превращать в комедию. Но только чувства должны быть правдивыми, как в великих мелодрамах Дугласа Серка. Тем не менее то, что вы видите на экране, необязательно должно быть правдой, но обязательно должно выражать подлинные чувства. Мелодрама — это жанр, в котором есть плохие люди и хорошие люди, но теперь мы уже слишком много знаем, чтобы классифицировать людей таким образом. Так что сейчас уже невозможно соблюдать все требования жанра. Моя работа подобна моей жизни: в течение одного дня сменяется множество жанров. Я склонен к эклектизму и барокко. Я люблю и очень современные вещи, и старые вещи. Мне нравится и что-то поверхностное, и что-то глубокое. В этом нет противоречия. Мне нравится сочетание очень разных вещей, и нечто подобное я, по-моему, и делаю в своих фильмах.

Когда я снял «Высокие каблуки», критики начали жаловаться. Им хочется, чтобы фильм был либо драмой, либо комедией. Я же вставил танцевальный номер в сцену в тюрьме, и они написали, что это скорее мюзикл, чем драма, и что так делать нельзя. Зрители же меня прекрасно поняли. Я именно так воспринимаю повествование — как смесь жанров. Когда смотришь «Кику», немного смущает то, что сначала фильм представляется смешной комедией, но где-то в середине вдруг понимаешь, что хотя ни персонажи, ни ситуация не изменились, картина стала уже другой.

Мне и хотелось создать именно такое впечатление, потому что это как раз то, что фильм и делает: берет трагедию и превращает ее в шоу. Будто кошмар встречается с роскошью — именно это я и просил Жан-Поля Готье передать в своих костюмах. Работать с ним было очень легко, потому что он очень талантлив и любит кино.

Я

Очевидно, что во всех моих фильмах есть оттенок автобиографичности, если под этим понимать чувства, а не сюжет. Если мы говорим о чувствах, то я присутствую во всех фильмах, от первого до последнего. Если мы говорим еще и о сюжете, то в некоторых я более узнаваем, в некоторых менее. Но во всех присутствуют вещи, которые я люблю, которые ненавижу, которых хочу и которых боюсь.

Перевод с английского Марии Теракопян

---

[2] Еще одна цитата, приведенная Нурией Видал, на этот раз из Фасбиндера:

«Я представляю себе, что смогу ставить фильмы с небольшой группой, внутри которой царит полное взаимопонимание. Фильмы будут недорогими, сниматься будут быстро, продюсером по возможности тоже буду я, чтобы получить возможность спокойно реализовать все свои замыслы. Я мечтаю овладеть всем огромным количеством технических вопросов, связанных с производством фильмов, поскольку мне кажется важным, чтобы режиссер был в состоянии следить за всеми этапами производства.

В этом году я отправился в Канн как раз потому, что моего фильма там не было. Это означало, что я мог обойтись без стрессов, без бесконечных интервью, где вам постоянно задают одни и те же вопросы и ожидают от вас одних и тех же ответов. В итоге вы начинаете ненавидеть фильм, который так сильно любили. Вы начинаете жалеть, что вообще сняли его.

Серк однажды сказал, что кинопромышленность состоит из слез, крови, насилия, ненависти, смерти и любви. Серк и снимает фильмы со слезами, кровью, насилием, ненавистью, то есть фильмы о любви и смерти. Серк сказал, что нельзя снять фильм о чем угодно. Можно снимать лишь фильмы с людьми, со светом, с цветами, зеркалами, кровью. Серк сказал, что освещение и кадр — философия режиссера».

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

«Кика» или «Андреа»?

Секрет «Кики» — в ее названии. Типичный ложный след, взяв который очень быстро заходишь в тупик. О чем же еще писать, рецензируя фильм, названный этим женским именем, как не о самой Кике, незадачливой гримерше из Мадрида? Весь фильм — огромный, материализовавшийся ее монолог. Она, постоянно преданная, обманутая, изнасилованная, но так ничему и не научившаяся, берет на себя смелость давать уроки жизни начинающим коллегам. Боже мой, что она им рассказывает! Однажды решила затеять легкий роман с модным американским романистом Николасом, которого гримировала перед съемками литературной телепередачи. Взяла автограф, приехала к нему в загородный особняк, а оказалось — ах, какая неожиданность, — что его пасынок только что скончался от инфаркта. Надо бы паренька подгримировать, а то остывает и зеленеет слишком быстро. Начала она его гримировать, а он моргнул и ожил... Вам это ничего не напоминает? Очень похоже на монологи медсестры Лилии из «Увлечений» Киры Муратовой в исполнении Ренаты Литвиновой: та же святая наивность, те же интимные отношения со смертью, то же жеманство. Только Лилия бродит себе и бродит по берегу моря, не надеясь на слушателей: у них свои увлеченья. А монолог Кики развертывается в двухчасовой фильм, почти единодушно признанный элитарной европейской критикой шедевром сорокасемилетнего испанского кинорежиссера Педро Альмодовара.

«Кика». Вероника Форке

Заглавная героиня фильма не оказывает ровным счетом никакого влияния на разворачивающиеся вокруг нее события. Герои убивают друг друга, убегают из тюрьмы, меняют любовниц, пишут книги, а Кика безвольно переходит из рук в руки, время от времени задаваясь типично альмодоваровским вопросом «чем я это заслужила?» (так назывался один из его ранних и лучших фильмов). Едва полиция развозит трупы в морг, а раненых — в больницы, как Кика пудрит нос и простодушно подсаживает в свою машину случайно встреченного

«КИКА» («KIKA»)
Автор сценария и режиссер Педро Альмодовар. Оператор Альфредо Майо. Монтаж Хозе Салседо. Художники Хавье Фернандес, Алан Бане. Художники по костюмам Жан-Поль Готье, Хозе Мария Коссио, Джанни Версаче. Звукооператор Жан-Поль Мигель. Продюсер Аугустин Альмодовар. В ролях: Вероника Форке, Питер Койот, Росси Ван Донна, Виктория Абриль, Алекс Казановас. Производство «Deseo, S.A ald Ciby 2000», Испания, 1993.

красавчика и принимает его приглашение на деревенскую свадьбу. «Только я не знаю дороги». — «Ничего, я покажу». — «Вот спасибо, мне так нужен кто-то, кто указал бы путь». На этом достойном драматургии социалистического реализма диалоге и завершается фильм. Что и дает основание критикам лить слезы над добротой и беззащитностью Кики, вечной Мировой Женственности, страдающей, но одним своим присутствием напоминающей погрязшим в пороках героям о существовании разумного, доброго, вечного.

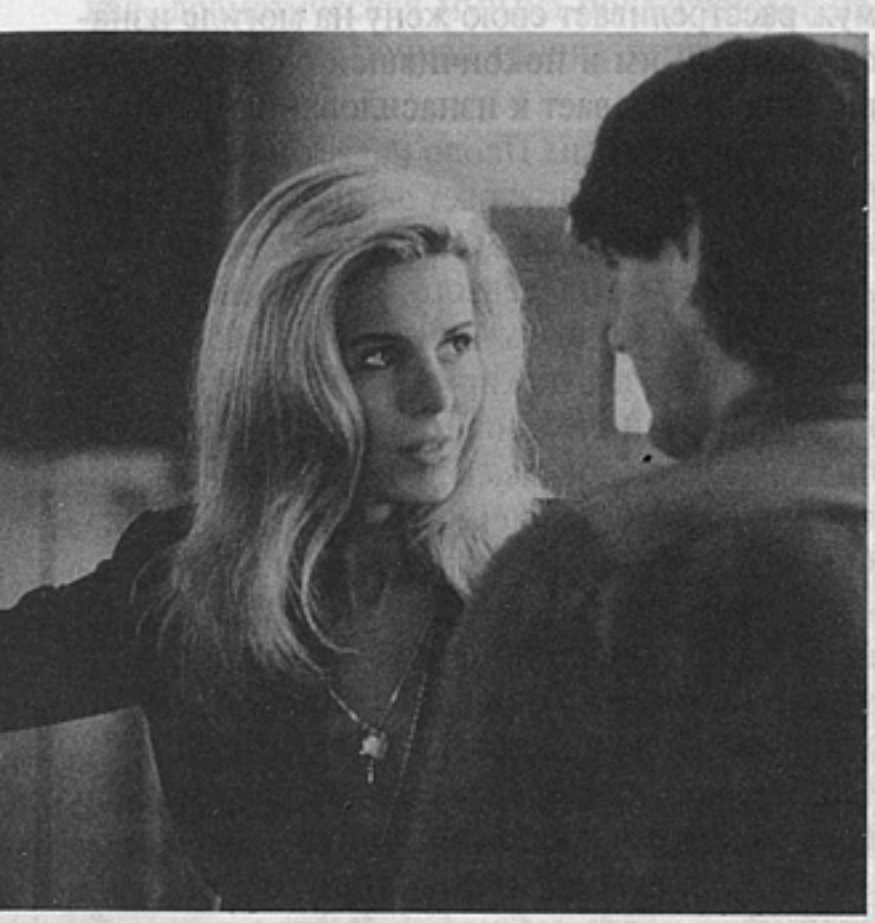
Наверное, Альмодовар и не мог назвать свой фильм иначе, как женским именем. За ним, как и за многими режиссерами-гомосексуалистами, закрепилась слава тонкого и глубокого знатока женской души. Сами названия его лент чаще всего содержат феминистический акцент: «Чем я это заслужила?», «Высокие каблуки», «Женщины на грани нервного срыва». Репутация, в общем, справедливая. Именно способность Альмодовара прочувствовать женскую логику, работая с актрисами, вносит в его фильмы, которые в ином случае показались бы холодными формалистическими экзерсисами, подлинные эмоции. Его предыдущий фильм — «Высокие каблуки», — где Альмодовар почти отказывается от своих фирменных «кичевых» «логотипов» и концентрируется на любви-отторжении между матерью и дочкой, борющихся за одного мужчину и, в конце концов, убивающих его, оборачивается не постмодернистской мелодрамой, а настоящей драмой. Но в «Кике» между зрителями и персонажами словно установлено не пуле-, но эмоцио-непробиваемое стекло. На протяжении добрых пятнадцати минут экранного времени героиню насилует сбежавший из тюрьмы деревенский дегенерат, он же — «звезда» порнокино. Кика вроде бы переживает, но Альмодовар предлагает зрителям задуматься над бытовыми неудобствами, вызванными столь длительным насилием: Кике хочется в туалет, надо сходить за покупками, подойти к телефону, приготовить обед, а на тебе несколько часов трудится восьмидесятикилограммовый детина. Зритель испытывает скорее чувство неловкости, подобное тому, что испытали персонажи «Высоких каблуков», услышав заливистый смех телеведущей, сообщающей о кровавых терактах баскских сепаратистов. На страницах «Кайе дю синема» констатирует Винсен Остриа: «Кика» по отношению к голливудским мелодрамам и к декадентским, но гуманистическим фильмам Фасбиндера — то же самое, что военные видеоигры по отношению к военным фильмам Сэмюэля Фуллера».

Когда в применении к Альмодовару упоминается голливудская мелодрама, то имеется в виду, конечно же, Дуглас Серк, в любви к которому неоднократно объяснялся режиссер. Но Дуглас Серк может считаться основоположником «мыльной оперы» как особой нарративной и эмоциональной структуры. Персонажи «Санта-Барбары» ведут свой род прямиком от влюбчивых, пьющих и склонных к пальбе в семейном кругу миллионеров из фильма «Написано на ветру» (1955). Жанр «Кики» тоже можно определить как киновариант спрессованной до двух часов «мыльной оперы». Путаница среди персонажей, которые никак не могут разобраться, с кем разводиться, с кем просто спать, кого убивать, как разделить имущество. Путаница чувств темпераментных «мачо», искушенных в психоанализе. Полная путаница со временем: год ли прошел, пять ли, понять невозможно, но люди и чувства продолжают кружиться по замкнутому кругу, тасуясь, как колода карт.

Но — и это один из первых сюрпризов, приготовленных Альмодоваром, — фильм оказывается настоящей энциклопедией киножанров. Только носителями этих автономных, почти не смешивающихся жанров выступают герои. Романист Николас, американский писатель, обосновавшийся в Мадриде, несет на себе печать «психотриллера»: в фильме он оказывается сумрачным маньяком-убийцей, сочиняющим свои бестселлеры об «истребителях лесбиянок» на основе личного опыта. «Его последний поклон», когда, уже поверженный и истекающий кровью, он выхватывает спрятанный револьвер и убивает журналистку Андреа, — буквальная цитата не из конкретного фильма, но из жанра «психотриллера» в целом. Недаром его пасынок Рамон раскрывает загадку смерти своей матери, рассеянно просматривая по ночному телевидению фильм Джозефа Лоузи «Бродяга» (1951).

Сам Рамон — выходец из психоаналитической драмы. Травмированный «самоубийством» матери, воздвигающий импровизированный алтарь в ее память, делящий с отчимом возлюбленную, подглядывающий из окна соседнего дома за собственной квартирой, неспособный заниматься любовью, если партнерша не фотографирует его при этом, погрязший в самоанализе. Известно, что в отрочестве люби-

мым автором Альмодовара был Теннесси Уильямс. Кстати, психоанализ недаром наиболее популярен в южных странах католической традиции (в Аргентине, например, самое большое в мире число психоаналитиков на душу населения). Очевидно, самые темпераментные народы не могут разрешить притяжение-отторжение секса в религии — самой чувственной в



«Кика». Биби Андерсен и Питер Койот

своих ритуалах, в своем искусстве и самой бесполой в образе жизни. Комната Рамона, где в коллажной манере соседствуют олеографии святых и знаменитые «ню» Мэрилин Монро из «Плейбоя», почти повторяет декор стен из фильма «Свяжи меня» и подтверждает неизжитость этого комплекса испанской культуры, несмотря на запоздалую и (как все запоздавшее) особенно бурную сексуальную революцию конца 70-х годов.

Насильник Паоло представительствует в фильме от лица порнографического кинематографа. Его сексуальный беспредел также опосредован религией: из тюрьмы ему удается убежать, участвуя в процессии истязающих себя флагеллантов.

Его сестра, усатая и мужеподобная горничная-лесбиянка Хуана, вносит в «Кику» отзвуки эпатажных комедий, которые ставил Альмодовар в начале карьеры, фильмов о бородатых женщинах, мазохистках — женах франкистских следователей, панк-гитаристках, детях-экстрасенсах, монахинях-кокаинистках и о прочих экстравагантных персонажах. Но если в те давние годы Альмодовар не просто выводил на экран, но и яростно пропагандировал маргинальный и самоистребительный образ жизни, то в «Кике» по отношению к Хуане звучат весьма «политически некорректные» нотки грубого юмора.

Наконец, женщина-телерепортер Андреа, ведущая ежевечерней программы «Гадости дня» — пришелец из будущего (так ли это на самом деле — чуть ниже). Ее футуристический костюм от Жан-Поля Готье с вращающейся видеокамерой на мотоциклетном шлеме делает ее похожей на инопланетянина среди ярко и модно «прикинутых» героев. Стены ее квартиры заклеены афишами дешевых «фильмов ужасов» 50 — 60-х годов, насколько мне удалось разглядеть, рекламой английских опусов студии «Хаммер» и итальянских «спагетти-ужастиков», то есть самой кичевой и барочной продукции.

Одна только Кика — вне жанра, пластичный материал, который каждый мнет, как Бог на душу положит.

Но такое холодно-функциональное отношение к персонажам противоречит не только принятым представлениям об Альмодоваре, но и его действительной сути. Режиссер крайностей, певец чрезмерных эмоций, он всегда относится к героям с сочувствием, к современной жизни, как к аду, и вдруг заставил свои создания не отступать в поведении ни на шаг от предписанных законами жанров правил. Возможно ли такое? Законом для Альмодовара всегда был только «закон желания» (так назывался его фильм 1976 года), будь то взаимное уничтожение любовников-маньяков, становящихся в смерти похожими на святых, — в «Матадоре», нелогичное, но победоносное желание влюбить в себя киноактрису, даже если ее придется для этого привязать к постели, — в «Свяжи меня» (1986), или смертоносное нежелание двух женщин из разных поколений разделить пополам свое чувство к одному мужчине в «Высоких каблуках». Возможно ли, что Альмодовар признал во всеуслышание поражение «закона желания» и был за это коронован европейской умудренной критикой? Да и цитирование жанра в целом совсем нетипично для режиссера. Его возлюбленный способ цитирования напоминал до сих пор скорее заветы Годара: свободный, ассоциативный, поэтический монтаж полюбившейся музыки, поэзии, живописи, неагрессивный, подводный: реминисценции

«новой волны» и явление Цары Леандер в «Чем я это заслужила?», Барток и Хичкок (только один план из «Незнакомцев в поезде») в «Женщинах на грани нервного срыва», Шостакович, Жак Брель и «Человеческий голос» Кокто в «Законе желания», музыка Нино Роты из «Сладкой жизни» в «Лабиринте страсти», пародия на Бунюэля в «Свяжи меня». Куда исчезли тактичность и ироничность Альмодовара? И то, что было едва ли не главной характеристикой режиссера — живое дыхание сорвавшейся с цепи после смерти Франко, пустившейся во все тяжкие Испании, мирового центра дизайна, наследницы католического кича раскрашенных деревянных скульптур, собора Гауди, офортов Гойи, — неужели все это превратилось лишь в фирменный знак «стиля Альмодовара»: анилиновые цвета, анилиновые страсти?

Бывает, что в одночасье прославившийся кинорежиссер теряет «пластичность» и начинает утяжелять, тиражировать то, что составляло его своеобразие. Такая трагедия произошла, на мой взгляд, с Лео Каракссом в «Любовниках с Понт-Неф», нечто подобное — с Джимом Джармушем. Не это ли произошло и с Альмодоваром? На пятнадцатом году режиссерского творчества? Сомнительно.

Да он ли снял «Кику»?

Нет.

Фильм, который я описал, снял не Альмодовар.

Его снял один из персонажей фильма, персонаж почти второстепенный, который мелькает на экране гораздо реже самой Кики, Николаса и Рамона, но который, тем не менее, присутствует незримо всегда и обладает реальной властью над их жизнями.

Это он, точнее, она топчет «закон желания».

Это она смотрит на людей, как на двуногих носителей правил психотриллера или вульгарной комедии.

Это она холодно наблюдает за изнасилованием Кики.

Она, а не Альмодовар.

Это она назвала фильм «Кика», направив тем самым зрителей на ложный путь, поскольку не любит привлекать внимание к своей «творческой», а на самом деле разрушительной работе.

Альмодовар снял совсем другое кино, и называться оно должно бы именем этого персонажа.

Точнее — этой женщины.

«Андреа».

Тележурналистка Андреа, «Каракортада», «Лицо со шрамом», сраженная в финале пулей Николаса, — вот главный герой фильма Альмодовара, объект его неизбывной ненависти. Между тем, ее играет любимая актриса режиссера и одна из самых обаятельных современных европейских актрис Виктория Абриль.

Андреа носится по городу на мощном мотоцикле. Она успевает снять на кладбище, как муж расстреливает свою жену на могиле изнасилованной им и покончившей с собой дочери. Она опаздывает к изнасилованию Кики — лишь струя спермы Паоло падает на ее щеку с балкона. Но она покупает запись сцены, снятую вуайером Рамоном, и в тот же вечер прокручивает ее по телевизору. Ее, бывшего психолога, бывшие друзья считают сумасшедшей. Она обещает, шантажирует, соблазняет, предлагает сотрудничество. Про нее говорят, что она сама изуродовала себе лицо — она же обвиняет в этом бывшего любовника, Рамона. Она под дулом пистолета требует от Николаса подробного повествования о его преступлениях, обещая тайную помощь в бегстве из страны. Каждый вечер она выходит перед камерами своей авторской программы «Гадости дня». Специально для нее создал фантастические наряды Готье: и костюм мотоциклиста с видеокамерой на шлеме, и черное, глухое, но разодранное в кровавые клочья платье ведущей. Перед прямым эфиром она подводит алым шрам на щеке. Черный цвет так идет ее отрешенному, трагическому тону, которым она повествует о расчлененных трупах, изнасилованиях и самоубийствах. Критики считают ее первым «по-настоящему антипатичным персонажем Альмодовара».

Кажется, Андреа вносит в фильм ноту зловещей антиутопии, футурологической фантазии о квазифашистской тирании телевидения. Андреа — пришелец или мутант, воплощенные страхи интеллектуалов? В кинофильмах последних сезонов, снятых в самых разных странах мира, у нее хватает двойников. Съемочная группа телевидения из фильма бельгийцев Бельво, Бонзеля и Поельвердо «Это случилось рядом с вами», сопровождающая «серийного убийцу» как на досуге, так и за работой и становящаяся его коллективной сообщницей. Репортер из «Прирожденных убийц» Оливера Стоуна, завороженный парочкой маньяков и в финале азартно палящий с двух рук по тюремной охране. Но все это кино. Реальность же превосходит все фантазии Альмодовара или стоуновского сценариста Квентина Тарантино,

и Андреа оказывается скорее персонажем не антиутопии, а чуть ли не натуралистической драмы.

Разве она фанатичнее популярнейшего ведущего бразильской телепрограммы «Тюрьма» Альборгетти, так представляемого французским журналом «Актюэль»: «Этот бывший депутат... защищает эскадроны смерти... жестокая, драматическая музыка поддерживает напряжение. Съемочная группа интервьюирует

«Кика». Росси Вон Донна

преступников, предоставленных в ее распоряжение полицией. Альборгетти оскорбляет их, подробно описывает на сленге самые омерзительные преступления, публичные акты зоофилии, требует истреблять этих «бродяг», обещает пустить им пулю в рот и кончает тем, что лупит дубинкой по столу. Охваченный ненавистью, он оскорбляет оператора при малейшей технической ошибке. Презабавнейший «гран гиньоль» для горстки людей, способных воспринимать его не буквально. Амфетамин — для всех остальных».

Разве стоящее ей жизни желание взять эксклюзивное интервью у Николаса чем-то отличается от поведения руководителей американских телекомпаний, прервавших передачи, чтобы транслировать в прямом эфире полицейскую погоню за футболистом-актером-убийцей О. Дж. Симпсоном, когда вся страна гадала, куда рванула «звезда»: сдаваться с повинной, кончать с собой или пополнять список своих жертв?

Разве сперма, стекающая по лицу Андреа, непристойнее идущего в прямом эфире американского ток-шоу Мори Пович: реальность фактов, которые в нем обсуждаются, превосходит все фантазии Альмодовара. Ведущая представляла своих героев так: «Кэти и Джефф Уиллетс превратили суд Флориды в настоящий эпизод порнофильма. Кэти утверждает, что нимфомания, а вовсе не проституция побудила ее открывать свой дом клиентам до шести раз в день. Еще необычнее то, что муж Кэти следил за работой своей жены, спрятавшись в платяном шкафу. Джефф, помощник шерифа, делал записи и снимал эти свидания. Несмотря на все то, что было написано о ней и ее муже за последние месяцы, Кэти кажется, что ей не была предоставлена возможность изложить свою версию. Прошу вас, поприветствуем ее в студии...»

Именно американская реальность вдохновила Альмодовара на «изобретение» Андреа. В одном из интервью он цитировал газетную статью: «В больших американских городах родилась новая порода охотников за изображением. В Лос-Анджелесе их называют стрингерами, позаимствовав это старое слово из героической эпохи довоенной прессы. Но сегодняшние стрингеры не похожи на своих предшественников — это независимые операторы, одиночки, которые действуют только по собственному усмотрению и ищут только одно: действие, кровь. Их оборудование: дешевая камера, юркий автомобиль и радио, чтобы прослушивать полицейские переговоры. Целую ночь они без устали бродят по городу. Как только они вынюхивают преступление или катастрофу, они мчатся туда. Если они успевают на место действия раньше полиции, они могут снять еще судороги жертв или даже убийц за работой. Тотчас же они звонят на телевизионные станции, чтобы продать им репортаж». Героические люди, рискующие жизнью... Когда Альмодовар писал сценарий «Кики», их еще не было в Испании. Когда заканчивал фильм — они уже появились.

А разве не было двойника Андреа в России? Черный наряд, тревожная музыка, шрамы от подлинных и сомнительных покушений, драматический тон, готовность сунуть микрофон под нос агонизирующему бандиту или взять в руки автомат и стрелять. Разве «600 секундам» не подошло бы название «Гадости дня»?! Фильм Альмодовара и материал о прототипах Андреа заставил меня откорректировать мое

мнение о Невзорове. Тот, кто казался раньше парвеню, играющим на «низменных чувствах» любителей расчленения, уродливым и одиноким монстром, оказался российским пионером популярнейшего в мире жанра телепередач — «Reality Show». И не только российским — время рождения «600 секунд» буквально совпадает с зарождением этого жанра повсеместно. Идет ли речь о случайном, интуитивном совпадении с малоприятным духом времени или о работе прозорливых консультантов, судить не мне.

«Reality Show», родившиеся, как рождаются подчас вещи, меняющие облик мира, по чисто техническим причинам (в Америке забастовали сценаристы телесериалов, и выдуманные истории пришлось заменять инсценировкой реально имевших место происшествий, часто с участием их непосредственных участников), разнообразны: это могут быть репортажи о работе полиции («Копы» в США, «Желтый телефон» в Италии); расследования неразгаданных преступлений («Самые разыскиваемые люди Америки», передача, созданная отцом, у которого убили сына, и насчитывающая в своем активе шесть смертных и семнадцать пожизненных приговоров, вынесенных по результатам расследования, «Crime Watch» в Англии); истории жертв несправедливых обвинений («Моя вина» во Франции); реконструкция происшествий («Телефон спасения 911» в США, «Ночь героев» во Франции); поиски потерянных родных («Пропавшие из виду» во Франции); истории семейных разрывов, часто завершающиеся в прямом эфире примирением супругов («Любовные истории» в США, «Мы так любили друг друга» в Италии, «Любовь в опасности» во Франции»); или ухаживание в прямом эфире («Жеребцы» в США, передача, перед началом которой телекомпания официально снимает с себя ответственность за то, что участники рискуют заразиться СПИДом) и так далее.

Альборгетти, Невзоров, Мори Пович или Жак Прадель и Мирей Дюма (во Франции) — ипостаси Андреа.

Рождение жанра, очевидно, связано с процессами, о которых в начале 80-х предупреждал Умберто Эко: «Совершается переход от палеотелевидения к неотелевидению», которое все меньше говорит о внешнем мире и все больше о себе и контакте, который оно поддерживает с публикой. По словам социолога Джан Мариа Фара, если раньше телевидение основывалось на фордистской модели, формируя спрос публики, то теперь оно ориентируется на ее запросы, подчиняется ей. Создатели жанра оправдывают себя тем, что ломают табу, выходят на ничейную землю, апеллируют к простым человеческим чувствам, отвергая «далеких от народа» экспертов, берут на себя решение нерешенных социальных проблем, функцию социальной гигиены. Благодаря им обретает дар речи молчаливое большинство, а молчаливому большинству не нужны герои со стороны, оно страдает от нехватки воображения, не желает слушать учителей. В центре «Reality Show» — героизированная банальность, и недаром один из французских ведущих повторяет как рефрен: «Вы можете гордиться собой». Тирания телевидения сомкнулась с тиранией потребителя.

Собственно говоря, он уже родился, термин — «телефашизм», фашизм, который приходит с телеэкрана, озвучивающего молчаливое большинство. И если еще недавно телевидение создавало политиков, то теперь власть берут или пытаются взять родившиеся на телестудиях и переносящие практику «Reality Show» на улицы: Берлускони в Италии, Тапи во Франции.

Когда я писал в «Искусстве кино» об искажениях реальности, возникающих при репрезентации войны на телеэкране[1], речь шла об имманентных, не детерминированных ничьей злой волей свойствах новых технологий. В случае же с «Reality Show» речь идет о сознательном злом умысле их создателей. Они разрушительны: во Франции, например, самые безобидные передачи о поисках, скажем, дочерью отца, бросившего ее в детстве, приводили к самоубийствам и разводам. Личная жизнь не выдерживает миллионной аудитории. Но разрушительны они и для их творцов. Недаром погибают журналисты и в «Прирожденных убийцах», и в «Это случилось рядом с вами». И когда погибает Андреа, это, ей-Богу, единственный персонаж Альмодовара, которого не жалко. Может быть, после ее смерти Кика, Рамон, Хуана смогут вернуть себе человеческое измерение, похищенное у них вовсе не Альмодоваром, а бесстрашной Андреа «Каракортада».

---

[1] См.: Трофименков М. Война конца века: три парадокса. — «Искусство кино», 1994, № 1. — *Прим. ред.*

Вопреки Киплингу,
Запад и Восток
встречаются на страницах
элитарного журнала
русскоязычного зарубежья
«Зеркало».
Все, о чем говорят и пишут
интеллектуалы пяти континентов, —
на страницах «Зеркала».
Вам всегда будет о чем рассказать
и чем удивить своих собеседников!

Стоимость годовой подписки (12 номеров) — 120 $US
Наш адрес: «Zerkalo» P.O.B. 23715 Tel-Aviv 61231 Israel

Подписка осуществляется по телефону:
151-56-51, 151-67-21
факс: 151-02-72

В рубрике «История фильма», которая открывается в преддверии 100-летия кинематографа, мы намерены в хронологической последовательности представить несколько знаменательных для истории отечественного кино постановочных опытов, которые, будучи запечатленными в документах, фактах, свидетельствах, воспоминаниях, складываются в своеобразные судьбы фильмов. Открывает цикл публикаций материал, посвященный кинокомедии Григория Александрова «Веселые ребята». В 1994 году ей исполнилось 60 лет.

ЮРИЙ САКОВ

«Сеча в коммунальной квартире»

Забавная и в то же время страшная сцена описана в романе А.Рыбакова «Страх», продолжении его «Детей Арбата».

Герой романа Саша Панкратов, отбыв три года политической ссылки, оказывается со случайной знакомой в случайной компании, справляющей день рождения.

— Давай споем! — предложила Ганна:

Легко на сердце от песни веселой.
Она скучать не дает никогда.
И любят песню деревни и села,
И любят песню большие города.

Люда и Глеб подтянули:

Нам песня строить и жить помогает.
Она, как друг, и зовет и ведет.
И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет.

Вместо слов «кто с песней» Глеб пропел:

— И кто с пол-литрой по жизни шагает.
— Не мешай! — одернула его Ганна.
— Хорошая песня! — сказал Саша.

Люда сняла руку с его плеча, посмотрела в глаза и тихо спросила:

— А ты что, не знаешь ее?

— Нет.

Она отвернулась, помолчала, потом опять посмотрела, тихо и внушительно произнесла:

— А коль не знаешь — молчи!

Он понял свою ошибку — эта песня появилась, когда он был в ссылке, все ее знают, он один не знает, вот и выдал себя.

У себя дома Люда продолжает допекать Сашу:

— Нет, ты скажи, из какого фильма эта песня?

— Не знаю.

— Ну вот, ты и фильмов не знаешь. Из заключения ты, дорогой мой, миленький!

Да, многое бы отдали теперешние авторы за такой критерий известности своих произведений: не знать их может только тот, кто не является членом общества, кто по той или иной причине изолирован от него.

Только где нынче такие авторы?

...В августе 1932 года, сразу по возвращении Г.Александрова из долгой американской поездки (вместе с С.Эйзенштейном и Э.Тиссэ), его пригласил к себе в Горки Алексей Максимович Горький, на даче которого в тот день «ока-

---

Юрий Суренович Саков учился во ВГИКе. В конце 50-х годов как режиссер-стажер проходил практику у Григория Александрова. Окончил ВГИК в 1962 году. В настоящее время — режиссер в творческом объединении «Экран». Среди его работ — «Эти разные лица», «Сказки русского леса», «Эта веселая планета» и другие. В «Искусстве кино» печатается впервые.

зался» И.Сталин. И любопытствующему вождю пришлось рассказать все по порядку.

«Все жаркое лето 1932 года, — вспоминал режиссер в своей книге «Эпоха и кино», — *мне пришлось провести в Нью-Йорке. Эйзенштейн и Тиссэ отбыли в СССР, а я остался, чтобы свести баланс наших деловых отношений с «Парамаунтом». Держало меня в Нью-Йорке не столько обилие дел, сколько ожидание тех или иных лиц, уполномоченных решать спорные вопросы. Словом, свободного времени было достаточно, и я из имевшихся в нью-йоркской конторе «Амкино» советских художественных и документальных фильмов стал монтировать публицистическую ленту «Пятилетний план»... Использовав до сорока лент, я смонтировал фильм-рассказ об энтузиазме советских людей, о первых успехах в индустриализации страны... Много раз выступал я летом 1932 года с лекциями о СССР, о пятилетнем плане и иллюстрировал свой рассказ демонстрацией «цитатного» фильма.*

Сталин с интересом, не перебивая, слушал меня.

— Вот вы говорили о большом интересе, с каким слушали в Берлине, Париже и Лондоне ваши доклады о пятилетке. Я думаю, это факт исключительного значения, — сказал он. — Когда мы создавали и утверждали пятилетний план, многие думали, что пятилетка — частное дело Советского Союза, важное, серьезное дело, но все-таки частное, национальное дело Советского Союза. История показала, что пятилетка является не частным делом Советского Союза, а делом всего международного пролетариата. Успехи пятилетки мобилизуют революционные силы рабочего класса всех стран против капитализма.

Сегодня можно с уверенностью сказать, что пятилетний план будет выполнен. Это не может не радовать нас. У нашего народа, у большевистской партии есть все основания с оптимизмом смотреть в завтрашний день. Искусство, к сожалению, не успевает за темпами хозяйственного строительства. Искусство, по-моему, задержалось во вчерашнем дне. Известно, что народ любит бодрое, жизнерадостное искусство, а вы не желаете с этим считаться. Больше того, — с нескрываемой иронией продолжал Сталин, — в искусстве не перевелись люди, зажимающие все смешное. Алексей Максимович, — обратился он к Горькому, — если вы не против веселого, смешного, помогите расшевелить талантливых литераторов, мастеров смеха в искусстве»[1].

Этой тирады вождя было достаточно, чтобы вскоре, осенью 1932 года прошло специальное совещание. На нем ведущим сценаристам и режиссерам было сказано, что зрители в многочисленных письмах требуют от них ярких звуковых кинокомедий. Они должны раз и навсегда вытеснить с советского экрана старые развлекательные комедии, прийти на смену оставленным в наследство царским строем бессодержательным фарсам. Музыка и песни этих фильмов должны заменить «жестокие романсы» и бульварно-блатные песни, еще бытующие в нашем обществе.

«Почему-то, — говорилось на этом совещании с такой же нескрываемой, как у Сталина, иронией, — мастера кино считают жанры «малых форм» недостойными своего внимания. И этот участок советского кинофронта остается открытым».

«Это был новый социальный заказ», — подытоживает в своих воспоминаниях Г.Александров.

И за работу над кинокомедией тут же, не выходя, можно сказать, с исторического совещания, взялись все подряд. Даже те, кому это было явно противопоказано: Эйзенштейн и Пудовкин, Козинцев и Трауберг, Ромм и Довженко.

Но только у Александрова, который присутствовал при самом рождении сталинской мысли о необходимости новой комедии, этот ударный кинокомедийный порыв дал нужный, запрограммированный «вождем народов» результат.

Но чего этот результат стоил режиссеру! Фильм еще не начал сниматься, а вокруг сценария уже разгорелись жаркие схватки. Вот что говорил режиссер Л.Трауберг на одном из бесчисленных обсуждений:

«Я совершенно уверен, что эта картина никогда не будет поставлена. И раздувать споры вокруг нее — значит раскалывать людей: вы «за» или «против». В данном случае нужно, чтобы все были «против», чтобы ни один не был «за». И это прежде всего зависит от товарищеского отношения к комедии Александрова. Здесь всякая травля, которую ведут товарищи, будет стимулировать интерес. А стимулирование интереса к этой несуществующей картине поведет к тому, что будет озлобление, а всякое озлобление мешает».

Странно слышать такое от одного из авторов будущего «Максима». К чести Трауберга, надо признать, что саму картину он потом поддержал.

---

[1] Александров Г. Эпоха и кино. М., 1976. В статье цитируются также документы, хранящиеся в РГАЛИ и домашнем архиве Г.В.Александрова. — *Прим. ред.*

И наоборот, пресса, в отличие от киношников, взяла проект будущего фильма под защиту. Во всяком случае, «Комсомольская правда» 26 марта 1933 года радостно сообщала:

«На чрезвычайно дефицитном советском кинокомедийном фронте назревают крупные события, которые могут порадовать нашу общественность.

Первой ласточкой, делающей комедийную «киновесну», является сценарий, написанный в ис-

На съемках фильма «Веселые ребята»

ключительно ударные для нашей кинематографии темпы — в два с половиной месяца — драматургами В.Массом и Н.Эрдманом в тесном сотрудничестве с режиссером Г.Александровым.

В этом фильме будет дана не больная и расслабляющая фокстротная, а здоровая советская музыка. Смех в ней идет в сторону критики мещанства, высмеивания того старого, уродливого, что еще осталось у нас в быту. Вся установка сценария направлена на то, чтобы дать заряжающий на работу и строительство фильм, показывающий нашу сегодняшнюю действительность, показывающий, какой бодростью насыщена социальная атмосфера».

Чтобы внести окончательную ясность в свою будущую работу, группа не побоялась устроить громкую читку сценария для всей московской общественности. (Кто бы сейчас отважился на такое!)

«В течение нескольких часов чинный зал Дома ученых сотрясался от взрывов смеха, — сообщила об этом «Киногазета» 15 апреля 1933 года. — *Взрослые, серьезные, очень искушенные в искусстве люди смеялись непосредственно, как дети («Мы будем петь и смеяться, как дети!»), забыв о своей взрослости, серьезности, искушенности.*

Потом смех угас. Не потому, что перестало быть смешно, а потому, что иссяк источник смеха. Читка «Джаз-комедии» закончилась.

Серьезные, искушенные в искусстве люди вновь обрели свою серьезность и искушенность.

— Вещь блестяще талантлива, — сказали они, — но социального хребта в ней нет. Все происходит в какой-то Киноландии».

— Подставьте английские имена, — иронизировала, в частности, Эсфирь Шуб, — *и получится настоящая американская комедия. Вещь целиком не наша. Это какая-то демонстрация умений. Сделано очень любопытно, занятно, но это не наше. Это от Америки, от ревю.*

Ей вторил Ю.Райзман:

— Комедия построена по типу гарольд-ллойдовских, типичная комедия положений. Разница лишь в том, что ллойдовская комедия неотрывна от своей бытовой и социальной почвы — Америки. А в «Джаз-комедии» положения есть, а почвы-то нет.

Тут режиссер почувствовал, что несуществующий еще фильм опять, в который уже раз надо спасать.

«Советскую комедию слишком запроблемили, и она перестала быть смешной, — заявил он. — *Вначале и мы замахнулись на проблемную вещь. Но оказалось, что через джаз и мюзик-холл больших идей нести нельзя. В итоге нами был намечен определенный материал. Моя задача как режиссера состоит в том, чтобы неразрывно связать фильм с советской почвой, советски «заземлить» его».*

Заверения режиссера насчет «советского заземления» успокоили московскую общественность, и сценарий вроде бы спасли. Но, уже принятый к постановке Государственным управлением кинематографии, он вновь наткнулся на полное неприятие со стороны производственников. В частности, на Потылихе, в тогдашнем еще недостроенном «Мосфильме» постановили, как мы сегодня бы сказали, очень «круто»:

«Пункт первый. Перед советской кинематографией в числе ряда других стоит задача разрешить в кинокартинах проблему советского смеха на советском материале, в условиях нашей советской действительности. Сценарий «Джаз-комедии» Александрова, Масса и Эрдмана этому основному условию не отвечает, так как, будучи высококачественным художественным произведением, он в известной степени лишь подводит итоги достижений в искусстве буржуазного смеха...

Пункт второй. Даже пастуху доступны вы-

соты искусства. Эта идея вещи служит прикрытием для развернутого показа обычного европейско-американского ревю.

Пункт третий. Считать сценарий «Джаз-комедии» неприемлемым для пуска в производство Московской кинофабрикой треста «Союзфильм».

Какие были времена! Главное управление кинематографии утверждает сценарий к постановке, а кинофабрика наотрез отказывается его ставить.

Режиссер прожил после этого еще полвека, но так и не понял до конца, кто все-таки укротил тогда недостроенных «мосфильмовцев» и заставил их запустить «Джаз-комедию». Скорее всего, Борис Шумяцкий, тогдашний киноминистр, который хорошо знал, от кого лично исходил социальный заказ на нее.

Так или иначе, многострадальный сценарий был запущен, и фильм по нему снят. Не будем перечислять все перипетии съемочного периода — их тоже было более чем достаточно.

Отметим только, что должного единомыслия не было даже в самой съемочной группе.

Вот что писал в разгар натурных съемок в Гаграх оператор фильма В.Нильсен актеру М.Штрауху, с которым как ассистентом С.Эйзенштейна и Г.Александрова работал еще на «Октябре»:

«Снимаем жуткую халтуру, тем более вредную, что все это, несомненно, будет иметь успех и станет стилем советского кино на неопределенное время. Трудно себе представить, до каких пределов может дойти дурной вкус и пошлятина в каждой мелочи, начиная с композиции кадриков и кончая выбором костюмов и актерской работой. Гриша (Александров) на меня зол, так как я, очевидно, мешаю ему изгаляться перед легковерными слушателями. Но мне чертовски надоел весь этот салон с наигранным джентльменством. А хуже всего, когда на площадке появляется «хозяйка». Гриша совсем потерял голову и, видимо, собирается после окончания картины жениться.

Жаль мне Эрдмана — это единственный человек, с кем я могу здесь говорить. Мне жаль его работы впустую. Пишется по существу новый сценарий, который, конечно, Грише не поднять. И Эрдман это сознает. Он уже раскусил его в полной мере. А Масс так прямо и лупит: «пошлятина», «ни к черту не годится!»

В общем — все буза. Скорее бы кончить и в Москву. Хоть и воспитывался я на фронтах гражданской войны и на баррикадах мирного времени, но даже для меня долговременное пребывание в блестящем обществе «американского» режиссера становится не под силу».

И это в разгар съемок! Но и после того, как картина с триумфальным успехом пошла по экранам, далеко не все ее авторы признавали правомерность такого успеха. Вот письмо к матери, написанное Николаем Эрдманом из его красноярской ссылки (прямо как у рыбаковского туда же и в те же годы загнанного героя):

«Смотрел «Веселых ребят». Редко можно встретить более непонятную и бессвязную мешанину. Картина глупа с самого начала до са-

Оператор В.Нильсен (справа) на съемках фильма «Веселые ребята» в Гаграх

мого конца. Я ждал очень слабой вещи, но никогда не думал, что она может быть до такой степени скверной».

Письмо с присущим Эрдману юмором подписано: *«Твой Мамин-Сибиряк».*

А в Сибирь знаменитый драматург, автор «Мандата» и лично запрещенного Сталиным «Самоубийцы», угодил прямо со съемок «Веселых ребят». В ночь с 12 на 13 октября 1933 года, когда после тяжелого съемочного дня вся группа безмятежно спала, его вместе с В.Массом увезли из гагринской гостиницы «Гагрипш».

Но оба автора фильма остались все-таки живы и в дальнейшем плодотворно работали, в том числе с Александровым над «Волгой-Волгой». А замечательный оператор В.Нильсен (в Гаграх в 33-м ему было всего 26!), сняв с Александровым и «Цирк», и половину «Волги-Волги», тоже был арестован и уже никогда не вернулся на съемочную площадку. А на парткоме «Мосфильма» режиссеру, создавшему фильм с «Песней о Родине», указали на потерю с его стороны политической бдительности...

Оставшись без обоих авторов и явно намекая на их арест, Александров пишет своему учителю Эйзенштейну:

«29 октября 1933 года. Гагры. Картинка наша движется не спеша (из-за погоды) к завершению, несмотря на бури и катастрофы, разыгрывающиеся вокруг нее. Правда, гостивший в Гаграх Бабель смотрел материал и сулил хорошую картину».

Между прочим, Эйзенштейн сам потерпел неудачу с комедией «МММ» (оказывается, еще 60 лет назад возникла аббревиатура нынешнего АО). У Эйзенштейна эти три «М» означали «Максим Максимович Максимов», которого должен был играть четвертый Максим — Штрах, адресат нильсеновского письма.

Свой так и не осуществленный фильм «МММ» Эйзенштейн родил тогда же, осенью 1932-го, в порядке обязательного отклика на высочайший кинокомедийный заказ. И поначалу очень прохладно отнесся к замыслу Александрова, который, в свою очередь, не принял «МММ» и решил впервые снимать самостоятельно. Когда же Л.Трауберг брезгливо сравнил его сценарий с комедиями Монти Бенкса, Эйзенштейн деланно возмутился: «Вы унижаете Монти! Это Пат и Паташон!»

Последние действительно фигурировали в сценарии Александрова, но только в виде кличек двух жеребят Костиного стада — худого и длинного, маленького и толстого. Но и этот фрагмент не вошел в фильм — не нашлось, видимо, в Гагре таких жеребячьих экземпляров.

Потом, правда, Эйзенштейн изменил свое мнение о работе ученика и приложил к «Веселым ребятам» свою гениальную даже в мелочах руку. В качестве раскадровок им сделано несколько забавных рисунков к знаменитому эпизоду «Драка». «По просьбе Александрова», как значится на одном из них.

Потом злые языки утверждали, что Эйзенштейн вообще смонтировал всю «Драку». Но Александров это категорически отрицал. А на премьере фильма подарил Эйзенштейну буклет картины с надписью: «Учителю от ученика, которого он учил другому».

Впрочем, до премьеры «Веселых ребят» было еще очень далеко! Ибо с готовым фильмом у режиссера оказалось еще больше хлопот и осложнений, чем с его сценарным проектом.

И хотя авторы заранее, еще в сценарии, застраховались эпиграфом из Рабле аж 400-летней давности:

> «Его вы руководством не считайте
> пожалуй, только в области смешного», —

ссылка на великого француза не помогла.

Первой ополчилась на «Веселых ребят» пресловутая РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей). Ее главный тогдашний орган — «Литературная газета» договорилась до того, что столкнула «Веселых ребят» с вышедшим одновременно с ними «Чапаевым».

«Чапаев» зовет в мир больших идей и волнующих образов, — писала она. — *Он сбрасывает с нашего пути картонные баррикады любителей безыдейного искусства, которым не жаль большого мастерства, потраченного, например, на фильм «Веселые ребята».*

Хорошо, когда звучит хорошая песня, но очень плохо, если за всем не видно советского человека, который не только поет, но и творит, борется, побеждает. Нам очень жаль, что, успешно овладев чрезвычайно нужным жанром комедии, тов. Александров не создал, однако, комедии советской».

И под этим текстом следовал эффектный рисунок — сам Василий Иванович выметает метлой с экрана героев «Веселых ребят» — Анюту, Костю и всю их живность.

Задетый за живое Александров (в какой-то степени братья Васильевы были его протеже в кино) тоже не удержался от сравнения с Василием Ивановичем:

«Следовало бы, — писал он по поводу выпада «Литературки», — *на это наплевать и забыть, как говорит в том же «Чапаеве» его герой».*

А в бой с «Веселыми ребятами» вступали новые, все более мощные силы. Не остался в стороне и такой опытнейший боец, как Виктор Шкловский. Одно название его статьи чего стоит: «То бы ты слово, да не так бы ты молвил!» И далее, в свойственной одному Виктору Борисовичу манере:

«Дон-Кихот, как известно, в полупостные дни ел кушанье скорби и разрушения. Говорят, оно стряпалось из окоченевших за неделю животных. «Веселые ребята» — сплошь скорбь и разрушение, ибо это куски чужих, давно забытых, мертвых кинолент. Но то, что было живым у образцов, стало дохлым и пахнет донкихотским супом».

И совершенно неожиданное, как всё у Шкловского, резюме:

«Вообще «Веселые ребята» — вещь опытная, сделана человеком умелым. И если эта вещь будет иметь успех, то получится совсем плохо».

Но апофеозом неприятия фильма прозвучало выступление Алексея Суркова, тогдашнего флагмана советской поэзии, на Первом съезде писателей:

«У нас за последние годы и среди людей, делающих художественную политику, и среди овеществляющих ее в произведениях, развелось до-

вольно многочисленное племя адептов культивирования смехотворчества и развлекательства во что бы то ни стало. Прискорбным продуктом этой «лимонадной» идеологии считаю, например, картину «Веселые ребята», дающую апофеоз пошлости, где во имя «рассмешить» во что бы то ни стало во вневременной и внепространственный дворец, как в Ноев ковчег, загоняется всякой твари по паре, где для увеселения «почтеннейшей публики» издевательски пародируется настоящая музыка, где для той же «благородной» цели утесовские оркестранты, «догоняя и перегоняя» героев американских боевиков, утомительно долго тузят друг друга, раздирая на себе ни в чем не повинные москошвейские пиджаки и штаны. Создав дикую помесь пастушьей пасторали с американским боевиком, авторы, наверно, думали, что честно выполнили социальный заказ на смех.

Да, советская молодежь бодра й жизнерадостна. Да, она хочет весело жить и весело проводить свой досуг. Но зачем же давать ей пошлость антрактовой клоунады, выдавая ее за юмор? Зачем оглуплять нашего хорошего и умного зрителя? Зачем развращать его молодой художественный вкус?»

А тридцать лет спустя по заказу ЮНЕСКО был снят фильм «Лучшие комедии мира», куда вошла именно «Драка» из «Веселых ребят», которую авторы называли «сечей в коммунальной квартире».

...Выступление ли Суркова сыграло свою роль, или «Литературка» с «Чапаевым», но приказом тогдашнего наркома просвещения (к которому почему-то причислялась и кинематография), репрессированного вскоре А.Бубнова фильм вообще был запрещен к показу. То есть, как мы теперь бы сказали, стал «полочным» и одним из первых в советском кино удостоился такой чести.

Но, в отличие от других «запретных» картин, пролежал на «полке» всего 6 месяцев. Помог опять же болеющий не столько за фильм, сколько за «социальный заказ» Б.Шумяцкий. Он упросил посмотреть фильм самого Горького. И снова, как два года назад, Александров отправился к писателю на дачу в Горки.

«Горький поступил умно, дипломатично, — вспоминал Александров. — *Он пригласил на просмотр сельских комсомольцев из ближайших колхозов, школьников-старшеклассников и наших «противников» — писателей».*

И неожиданно фильм сделал всех — и тех, и других — энтузиастами комедии.

— *Талантливая, очень талантливая картина,* — горячо отзывался Горький. — *Сделана смело, смотрится весело и с величайшим с интересом.*

Л.Утесов и Г.Александров

До чего хорошо играет эта девушка (Л.Орлова. — Ю.С.)! Очень хороши все сцены с животными. А какая драка! Это вам не американский бокс! Сцену драки считаю самой сильной...

«Критики обвиняли нас в американизме!» — вовремя пожаловался режиссер.

— *Да,* — признался Горький. — *Однако... американцы никогда не осмелятся сделать так... хулигански, я бы сказал, целый ряд эпизодов. Возьмите эпизод с катафалком! Американцы никогда не посмели бы снять катафалк так — они пытаются утверждать уважение к культам, связанным с кладбищем, покойником. А русский режиссер взял катафалк и снял его так смешно, что это не оскорбляет, это искусство.*

Так что Горького не смутили, как многих оппонентов фильма, комические похороны. Зато он категорически потребовал убрать покоробивший его текст Утесова, когда тот жалуется коменданту на мешающие оркестру шумы:

— Мы творческие работники, товарищ комендант! У нас социалистический реализм, а тут мистика какая-то: звуки идут неизвестно откуда. Примите меры, товарищ комендант!

Алексея Максимовича можно понять: он только что провозгласил метод социалистического реализма на съезде писателей.

И еще не устроило Горького название фильма: к тому времени из первоначального «Пастуха из «Абрау-Дюрсо» тот уже превратился в «Джаз-комедию». И писатель показал на молодежь, смотревшую фильм: «Смотрите, молодые, веселые ребята. Может, назвать в этом роде?..»

Так Горький дал название картине.

Вскоре на свой страх и риск Горький организовал просмотр скандального фильма для

членов Политбюро во главе со Сталиным. Так круг замкнулся: в присутствии Сталина и Горького родилась сама идея новой советской кинокомедии и, осуществленная спустя два года, на их же суд она и предстала.

«Тут оторопь нашла на самого Шумяцкого, — снова вспоминал режиссер. — *Тем более что просмотровых залов в Кремле еще не было, и все Политбюро пожаловало прямо к нему, в Гнездниковский переулок. Он и говорит мне: «Я возьму и покажу только две части. А ты с остальными коробками сиди и жди. Если позовут, скажи, что ты дорабатываешь, не хотел бы показывать в таком виде, отнекивайся, как можешь. Понял?» Что оставалось делать? Сижу как на иголках рядом с просмотровым залом, жду.*

Рисунок Сергея Эйзенштейна к эпизоду «Драка»

Через некоторое время слышу голос Сталина:

— Вызывайте Александрова с продолжением!

И совсем неуверенный голос Шумяцкого:

— Сейчас... распоряжусь...

Я поднялся в зал и, как договорились, мямлю:

— У меня тут не все готово, надо бы доделать...

— Ничего, ничего. Показывайте что есть.

Бледный Шумяцкий только развел руками, и просмотр продолжился. Однако смотрели «Веселых ребят» с явным удовольствием. Смеялись, обменивались репликами. По окончании все смолкли, ждали, что скажет Сталин.

— Хорошо! — одобрил тот. — Я будто месяц провел в отпуске.

И все стали хором вспоминать все, что понравилось.

— И отберите картину у режиссера! — приказал Сталин под общий смех Шумяцкому. — А то он ее испортит».

Тут следует такое же, как с запретом Горького на «социалистический реализм» Утесова, режиссерское умолчание.

Сталин, конечно, одобрил фильм, но одну его сцену, над которой и он, и Политбюро откровенно потешались во время просмотра, категорически запретил.

Речь шла о суде, который устраивали над Костей Потехиным колхозники после возвращения его стада с вечеринки в «Черном лебеде».

Председатель колхоза (его играл Э.Гарин, и этого достаточно, чтобы вообразить комизм сцены!) обращался к собравшимся:

— Вы только подумайте, товарищи, до какого разложения довел товарищ Потехин вверенное ему стадо. Две наших иностранных специалистки, швейцарская корова Зоя и голландка Эсфирь ван Донген, не ночевали в колхозе и явились на пастбище со следами... губной помады на вымени!

— Позор! Мещанство! — кричали колхозники.

— Товарищи! — продолжал Гарин-председатель. — Употребление подобной косметики я считаю противным даже на женщинах. А на коровах это просто невыносимо! Но пойдем дальше... Годовалый баран Фомка явился в колхоз замаскированным под тигра! Наконец наша любимица Марья Ивановна явилась... стыдно сказать, товарищи... с мужскими штанами на рогах!

Возмущению колхозников не было предела. Только присутствие председателя спасало героя Утесова от их самосуда.

— Не будем замазывать, товарищи! — продолжал Гарин свою обвинительную речь. — Если корова виновата, мы с нее взыщем. Но в первую голову за такие эксцессы должно отвечать руководство. Главный пастух товарищ Потехин, отвечайте на критику!

Вид вставшего Константина являл раскаяние.

— Товарищи, я краснею! — выдавил он из себя, и его лицо прямо в кадре розовело. — Я очень краснею за себя!

Лицо Утесова действительно краснело в черно-белом кадре.

— Но больше всего я краснею за корову Зою и барана Фомку!

Лицо вконец раскаявшегося пастуха делалось даже багровым. Волнуясь, он выпивал стакан воды, и краска стыда на его физиономии бледнела и исчезала...

Логика сталинского запрета так же очевидна, как и горьковского, относящегося к реплике о «социалистическом реализме»: рожденные Сталиным колхозы были не только вне критики, но и вне какого-либо комикования, особенно с Гариным в роли председателя.

Необходимость вырезать эпизод колхозного суда обиднее всего была самому режиссеру: ведь он собственноручно раскрасил каждый кадрик с черно-белой Костиной физиономией. Точно так же, от руки, раскрашивал он когда-то победный флаг «Броненосца «Потемкин» в фильме своего учителя.

Но что значит эта обида по сравнению с общим одобрением и похвалой Вождя! Ведь после просмотра в Гнездниковском с фильмом

начало твориться что-то неописуемое. Показ картины, которую в течение полугода до этого только распинали, тут же, в течение нескольких дней, стал для всех чуть ли не делом государственной важности. Особенно торжествовал после удачи у Горького и Сталина Борис Захарович Шумяцкий. И всем ответственным за показ фильма он разослал строжайший циркуляр:

«Нажмите и сломите все формы сопротивления и гнусной инерции. Чуть что — обращайтесь за содействием лично ко мне. 19 сентября 1934 года».

Через неделю под его руководством собралась специальная комиссия, ответственная за выход картины на экран, за ее государственную премьеру. Вот протокол заседания от 25 сентября 1934 года, его первые десять пунктов:

1. Организовать общественные просмотры картины в Москве 23 и 24 октября и в Ленинграде 23 — 30 ноября, с организацией премьеры 11 ноября в Москве и 13 ноября в Ленинграде.

2. Ускорить установку новой Шоринской аппаратуры в кинотеатре «Ударник» (тов. Александров взял на себя обязательство договориться с тов. Шориным).

3. Добиться от Ленинградской лаборатории напечатания образцовой копии картины. Для этого от ГУКФа послано специальное обращение к директору Ленинградской копировальной фабрики.

4. Развесить фото и плакаты картины в фойе мюзик-холлов и цирков, отелей и ресторанов, а также в витринах магазинов. Ответственный тов. Шувалов.

5. Организовать в Октябрьские праздники трансляцию фонограмм из «Веселых ребят» с обязательным оповещением их источника.

6. Договориться с «Табактрестом» о выпуске папирос с этикетками «Веселых ребят» и кондитерско-пищевым комбинатом о выпуске конфет и печенья с ярлыками «Веселых ребят».

7. Заказать по специально разработанным эскизам занавес, который должен закрывать экран до начала сеанса в «Ударнике». Эскиз обязательно согласовать с тов. Александровым.

8. Обеспечить декорирование кинотеатра «Ударник» как снаружи, так и внутри.

9. Договориться с Радиоуправлением об организации трансляции киносеанса вокруг «Ударника» по линии от Дома правительства до Каменного моста.

10. Организовать передвижную рекламу по городу в виде художественно оформленного катафалка. Эскиз представить не позднее 10 октября. Ответственные тов. Александров и тов. Ильин.

...Ничего подобного в отечественном кино ни до этого, ни после не было и уже, вероятно, не будет. Ни один из его шедевров, включая «Броненосца «Потемкин» и «Чапаева», не удостаивался такой совершенно необузданной рекламы при выходе на экран.

Но прежде чем состоялась премьера фильма на родине, его повезли в Венецию на Международную кинематографическую выставку. Б.Шумяцкий, Г.Рошаль, В.Петров и А.Шафран сообщали:

«Первая наша большая работа — фильм «Веселые ребята» — по справедливости принимается здесь как новое слово киноискусства, ибо, преодолевая безвкусицу идиотического американского трюка, она указывает, как много может сделать подлинный художник — режиссер и сценарист, если только он комическую ленту компонует из всего разнообразия элементов киноискусства: слова, образа, мелодии, танца и изобразительного, брызжущего здоровьем и весельем трюка. «Веселые ребята» неожиданно удивили той широкой улыбкой и молодой бодростью, которые звучат в этом фильме».

Рисунок Сергея Эйзенштейна к эпизоду «Драка»

Одновременно с заграничным успехом нарастала популярность фильма на родине. Небывалый бум, который, с легкой руки «вождя народов», возник вокруг картины, докатился и до черноморского побережья, где снимались ее натурные сцены. Вот сообщение тогдашней сочинской газеты:

«В Сочи в Доме отдыха бывших политкаторжан специально для показа отдыхающим «Веселых ребят» была впервые установлена новейшая звуковая аппаратура профессора Шорина. Качество ее проекции на таком уровне, что ему могут позавидовать лучшие кинотеатры Москвы.

14, 15 и 17 сентября 1934 года в новом кинотеатре под открытым небом состоялись закрытые просмотры «Веселых ребят». На них присутствовали также отдыхающие в домах отдыха ЦИКа, ЦЕКУБУ, Общества старых большевиков им. Цюрупы. Присутствовавшим на просмотрах режиссеру Александрову и артистке Орловой были устроены шумные овации.

Мнение высококвалифицированной партийной

аудитории было зафиксировано в специальной коллективной рецензии, подписанной более ста подписями. А «Марш веселых ребят» сразу же широко распространился среди отдыхающих Черноморского побережья».

Но не только бывшие политкаторжане поддержали картину. Нашлись смельчаки и среди ворчавших в основной своей массе киношников, в частности Ф.Эрмлер.

«После просмотра, — писал он в газете «Кино», — *я сказал Александрову, что если у него уже не хватает сил, я с удовольствием помогу ему драться с теми, кто выступает против картины.*

Вообще у меня впечатление, что пришел человек, дал мне пилюлю, и я помолодел. Потом я поставил перед собой вопрос: если бы я обладал таким темпераментом, сумел бы я так блестяще поставить картину, взялся бы ее делать или нет? Нет!

Немногие из нас рискнут пойти по пути, по которому пошел Александров, у многих из нас не хватит ни умения, ни столько воли, чтобы делать такие вещи».

И еще один, уже совершенно трагикомический документ тех дней — письмо одного начальника другому, вышестоящему:

«Вы мне сказали о дошедших до Вас слухах о том, что мне якобы не нравится картина «Веселые ребята» и что распространяемые кем-то слухи о ее запрещении не находят у меня должного отпора, более того, поощряются мною. Отведя в сторону разговоры о «нравится» и «не нравится», я категорически и с возмущением отбрасываю какие-либо сплетни о том, что я могу иметь хоть какое-то отношение к тем, кто распространяет злостные слухи о запрещении картины. И настаиваю на том, чтобы Вы назвали лиц, которые распространяют эти грязные слухи. Тогда в их присутствии мы установим, в чьих интересах и с какой целью распространяются обо мне такие сплетни. Как видите, в отношении меня и моей работы создались такие невыносимые условия, что я вынужден еще раз убедительно просить Вас принять мою официальную просьбу об освобождении меня от работы».

Ответ вышестоящего начальника на это душераздирающее письмо неизвестен. Но если его автору действительно пришлось сменить работу, то можно представить, как остро стоял осенью 34-го года смехотворный в общем-то вопрос: вы «за» «Веселых ребят» или «против»? — ломающий даже человеческие судьбы.

Среди тех, кто был обеими руками «за», оказался, между прочим, и американский друг режиссера, или, как острил Никита Богословский, друг моего друга Александрова Чарли Чаплин.

«До «Веселых ребят», — писал он, — *американцы знали Россию Достоевского. Теперь они увидели сдвиги в психологии людей. Люди бодро и весело смеются. Это агитирует больше, чем доказательство стрельбой и речами».*

Чаплину вторили восхищенные французы. Недаром во Франции картина называлась «Весь мир смеется».

«Вы думаете, что Москва только борется, учится, трудится? Вы ошибаетесь. Москва смеется! И так заразительно, бодро и весело, что вы будете смеяться вместе с ней,» — писала американская «Нью-Йорк таймс».

Не обошлось, конечно, и без иронии в наш адрес. Итальянская пресса писала:

«Совершенно непонятно, как Александров снял своих «Веселых ребят» в СССР? Вероятно, это случилось глубокой ночью, когда все начальство крепко спало. Под покровом темноты он пробрался на студию и до рассвета снял свой фильм».

Так в пересказе режиссера. А в итальянском журнале «Марианна» критика звучала несколько иначе:

«Веселые ребята» производят такое впечатление, будто на фабрику ГУКФа ночью прорвались буржуазные кинорежиссеры и тайком, в советских декорациях сняли эту картину».

Ирония переходила и в открытую злобу фашиствующих, в той же Италии, газет. «Большевики не имеют права уверять мир в том, что они живут веселее всех!» — кричали они и требовали не допускать «Веселых ребят» к премированию в Венеции.

По-иному распорядилась итальянская публика. Уже на следующий день после показа фильма «Москва смеется» — так «Веселые ребята» назывались в Италии — утесовское «Сердце» успели перевести на итальянский, и его дружно запели венецианские гондольеры. Так и плавали с ним, аккомпанируя «Сердцу» по-итальянски и очаровывая пассажиров...

На родине авторы «Веселых ребят» оказались, как поется в следующем их фильме — «Цирк», «по заслугам каждый награжден». Режиссер получил почему-то боевой орден Красной Звезды. Вручавший его Александрову всесоюзный староста М.Калинин хитро сощурился и сказал:

«Это за храбрость и смелость в борьбе с трудностями кинокомедии!»

Все остались довольны, кроме вечно ворчавшего на Александрова Утесова.

«Александров получил орден, — писал он в своей книге «Спасибо, сердце!», — *Орлова звание заслуженной, а я... фотоаппарат».*

Казалось бы, всё. Всем оппонентам фильма, явным и скрытым, пора успокоиться. Но нет!

В феврале 1935-го, когда «Веселые ребята» (в количестве 5737 копий) уже два месяца победоносно шествовали по экранам и имели самые большие в стране сборы, в той же так и не смирившейся с таким успехом фильма «Литературной газете» появился фельетон А.Безыменского под убийственным заголовком «Караул! Грабят!». Причем появился именно 28 февраля, в день, когда Александрову вручали орден «за борьбу с трудностями кинокомедии».

В те дни в Москве проходил первый в СССР очень еще скромный Международный кинофестиваль. На нем демонстрировался новый американский фильм «Вива, Вилья!». И по этому поводу Безыменский изгалялся:

«Какой ужас! На экране фильм «Вива, Вилья!». Проходят трагические кадры восстания пеонов, а публика фестиваля смеется. Шумит, проклятая! Аплодирует, гадюка!

Что? Как? Почему?

Я не смеялся. Я не шумел. Я не аплодировал в этот миг. Передо мной совершалось преступление. Необычайное! Трагическое! Сердце камнем. Руки врозь. Волосы дыбом! Караул! Грабят!

Мексиканские крестьяне пели «Марш веселых ребят». До смеха ли тут?

Не успели оркестранты коллектива «Дружба» подраться как следует, а песню американцы уже сперли. Не успел режиссер выдумать еще одну теорию необязательности здравого смысла в комедии, а песню уже стащили, сбондили, слямзили, словчили. Товарищ Дунаевский и товарищ Александров! Почему же вы спите? Единственное, что есть хорошего в вашем фильме, — музыка. А ее похитили. Протестуйте! Единственную ценность сперли. Восстаньте!

Некоторые шутники, правда, говорят, что это вы сперли музыку из «Вива, Вилья!». Говорят даже, что тов. Александров, побывав за границей, в частности в Мексике, и имея к тому же недурной музыкальный слух, напел кое-что тов. Дунаевскому, в результате чего и появилась музыка «Марша».

Вообще я против «Веселых ребят». Но что касается музыки в этом фильме — я заинтересован не меньше, чем вы.

Я волнуюсь.

Я нервничаю».

Далее следовало томительное многоточие и совершенно убийственный, как казалось автору фельетона, финал:

«А что, если шутники правы?»

Взбешенный орденоносец Александров тут же выступил против «Литературки» в газете «Кино»:

Финальное фото на память. В центре Г.Александров, стоит Л.Утесов

«Впервые пришлось мне встретить в советской печати такой развязно-пошлый тон, такой низкопробный пасквильный стиль, в каких написана заметка тов. Безыменского. Это свидетельствует только о том, что тов. Безыменский и «Литературная газета» в своей борьбе против картины и жанра «Веселых ребят» перестали стесняться в средствах. Как творческий работник я требую прямого ответа от газеты, считает ли она простым совпадением то, что заметка тов. Безыменского появилась в ней в тот день, когда Советское правительство вручило мне за мою работу в советской кинематографии орден Красной Звезды?

Не считает ли «Литературная газета», что ее разнузданная кампания против «Веселых ребят» расходится с оценкой, данной моей работе Советским правительством? Очевидно, газета совершает политическую ошибку тем, что беззастенчиво клеветническими методами ведет травлю картины и моей работы».

Однако апелляция к правительству и даже намек на политическую ошибку не испугали бесстрашную по тем временам «Литературку». Уже на следующий день после выступления Александрова она вновь обрушила на его картину целый шквал убийственных, как ей казалось, материалов.

Тут и Семен Кирсанов, который поначалу должен был быть автором песен фильма:

«Тов. Александров требовал от меня полной аполитичности текстов, что мне, честно скажу, не удалось».

И Бруно Ясенский, нашедший для каждого трюка и комедийного номера фильма заграничный первоисточник:

«Конечно, и тов. Шумяцкий и критики, восхваляющие «Веселых ребят», не обязаны знать большинства заграничных фильмов, из которых тов. Александров черпал материалы для своей картины. Знай об этом, они вряд ли бы так рьяно защищали этот фильм, выдавая его чуть ли не за образец нового жанра в кинематографии».

И наконец, опять Безыменский со статьей «Легче на поворотах!», которая заканчивалась откровенной угрозой:

«Вам не раз еще придется убедиться в том, что борьба против этой фильмы глубоко принципиальна, что борюсь не один я!»

Взбешенный не менее Александрова, Шумяцкий писал тогда:

«Веселых ребят» и их авторов буквально обливают помоями, а один из горе-критиков предложил даже «вылить на фильм содержание всех ассенизационных сборов Москвы» и даже сколотить на столь «принципиальной базе блок «друзей ассенизации»!»

В конце концов была создана компетентная комиссия во главе с композитором В.Шебалиным, которая установила, что музыка «Марша» не имеет никакого отношения к «Вива, Вилья!», ибо ни Александров, ни Дунаевский не могли видеть фильма до московского фестиваля. Просто оба композитора — советский и американский — использовали один и тот же двухтактный оборот из мексиканской народной песни «Аделида». А пользоваться фольклором никому не запрещено.

После такого заключения уже всемирно известные, но обвиненные в плагиате режиссер и композитор окончательно осмелели и заявили не где-нибудь, а в «Правде»:

«Фельетон товарища Безыменского носит откровенно хулиганский характер и является в дни Международного Московского фестиваля актом злостного подрывания авторитета всего советского кино в целом».

В свою очередь, «Правда» в редакционной статье «Об итогах фестиваля и беспринципной полемике» указала, мягко говоря, а попросту — «врезала» «Литературной газете» «за склонность к беспринципной полемике и за забвение элементарных правил приличия, обязательного для советских газет».

«Литературка», наконец, вняла этому, тов. Безыменскому было сделано соответственное внушение, и он тут же покаялся в той же «Правде»:

«Мое выступление в «Литературной газете» по частному вопросу, касающемуся фильма «Веселые ребята», было по тону неправильным и по существу выдвинутых обвинений необоснованным. Критику «Правды» считаю абсолютно правильной. Решение высокоавторитетной комиссии целиком меня удовлетворило. Александр Безыменский».

Так бесславно закончилась последняя, запоздалая уже атака на «Веселых ребят». Она бы и не началась, если бы «Литературная газета», подобно «Правде», знала о просмотре этого фильма в Гнездниковском переулке...

ЧАРЛЗ БУКОВСКИ

Голливуд

Насчет Канна история особая. Пинчот позвонил мне прямо оттуда.

— Приз мы вряд ли сорвем, но подберемся к нему близко.

— Может, Джек Бледсоу пройдет как лучший актер.

— Тут болтают, что французы намерены отдать «Золотую пальмовую ветвь» кому-то из своих.

Отдел рекламы «Файерпауэр» без устали насылал на меня интервьюеров из киношных изданий, чтобы расспрашивать меня о фильме. Зная мое скандальное прошлое, они чуяли во мне лакомую приманку, простачка, которого только подпои и получишь свою дурацкую сенсацию. И в один непрекрасный вечер им это удалось. Я ляпнул что-то резкое про актера, которого на самом деле любил как человека и профессионала. В общем-то, это была сущая ерунда, какой-то мелкий штрих его характера. Но как мне заявила по телефону его жена, «может, это и правда, но ее не следовало говорить». С одной стороны, она была права, но с другой — не совсем. Нельзя лишать человека возможности честно ответить на прямо поставленный вопрос. Существует, конечно, понятие такта. Но нельзя им злоупотреблять.

Я годами терпел всякие чертовы нападки и даже научился черпать в них вдохновение. Я их никогда в грош не ставил, критиков этих. Ежели этот мир продержится до следующего столетия и я все еще буду жив, ни от кого из этих дерьмовых критиков и следа не останется, а их места займут такие же долбоебы, только посвежее.

Словом, я сожалел о том, что обидел актера. Надеюсь, актеры хотя бы не столь чувствительны, как писатели. Очень хочется в это верить.

И я перестал давать интервью.

Я не просто отказывал, я назначал каждому желающему побеседовать цену — тыща долларов в час. И они быстро увяли.

Потом Джон Пинчот еще раз позвонил из Канна.

— У нас тут проблема...

— В плане?

— Джек Бледсоу не желает выходить из номера для интервью.

— Могу его понять.

— Нет, ты не понимаешь. Дело в том, что он отказывается разговаривать со всеми, кто не дал положительной рецензии на его последний фильм. У него по этой части недобор. Репортеры осадили его в холле, а он им отрубил: «Никаких интервью, ребята. Вы меня не сечете». Тогда один парень поднял руку: «Джек, я твой последний фильм похвалил!» Джек: «Ладно, тогда с тобой я поговорю!» Уговорились: в таком-то кафе, в такой-то час. А Джек не пришел.

— Джон, сдается мне, актеры психи почище, чем писатели или режиссеры.

— Психи? Да, пожалуй.

— А как там Франсин?

— О, с ней все в порядке. Дает интервью всем подряд. Демонстрирует свой летний гардероб. Приятно отзывается обо всех нас. Чувствует, что опять попала в обойму. Ведет себя как последняя великая из великих «звезд». Выступает что твоя богиня. Есть на что посмотреть.

— Ясно. Ну, а Фридман?

— Отлично! Всюду поспевает, со всеми контактирует, сам в мыле, руками размахивает. Верхушка его люто ненавидит. Но опасается — уж больно он цепок и деятелен. Спать им не дает. Только о нем и говорят на своих коктейлях. Мечтают наслать на него лучи смерти.

— С ним этот номер не пройдет. Что еще новенького?

— Больше ничего особенного. Вот только с Джеком беда. Как бы его выманить из комнаты? Нам удалось уломать его согласиться выступить в одной самой популярной французской телепрограмме. Согласился, а сам не пришел.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1994, № 9, 10, 11, 12; 1995, № 1.

— На кой черт он вообще в Канн полетел?
— Будь я проклят, если что-нибудь понимаю...
А время как всегда шло. Я перечел Джеймса Тербера. В лучших своих вещах он безумно забавен. Какая стыдища, что он увяз в чертовом снобизме. Он бы мог написать по-настоящему, без дураков.
Я тоже настучал кучу стихов. Можете мне поверить, стихотворство — не пустое занятие. Оно помогает не сбрендить окончательно.
Да. Это о хорошем.
Плохое тоже было — наш фильм ни фига не получил в Канне.
А Сара посадила цветы в саду и овощи на грядке.
А пятерка наших кисок смотрела на нас своими прекрасными глазами.
После Канна пришлось еще кое-что перемонтировать. Пинчот с головой ушел в работу.
У меня в этом фильме тоже была ролька. Я изображал в одном эпизоде алкаша. Сценка была очень коротенькая — и ее почти целиком вырезали. Сейчас расскажу. Я сижу у стойки, рядом еще двое, но мы не одна компания, я сам по себе. Это как раз когда Джек впервые встречается с Франсин. А мы трое сидим себе как обыкновенные алкаши. Но когда я попал в кадр, то не смог удержаться и выкинул одну штуку. Глотнул пива, прокатил во рту и сплюнул в горлышко бутылки дюймах в десяти от меня. Здорово получилось. Ни капли не попало на стойку. Не знаю, что меня дернуло. Я этого никогда раньше не делал. Но этот кусок пленки остался на полу в монтажной.
— Слушай, Джон, — сказал я, — почему бы не вставить этот кусок?
— Нельзя. Все будут спрашивать: это еще что за тип?
Массовке не подлежит высовываться.
Наконец работа над фильмом закончилась. Назначили дату выхода на экран.
Примерно за неделю до премьеры Джон пришел к нам.
— Ну, что, будешь писать для нас новый сценарий? Я сразу возьму его в работу.
— Нет, Джон. Боюсь я Голливуда. Именно так. В общем, я надеюсь, что потому только и не буду писать.
— А чем ты сейчас занимаешься?
— Пишу, как я понимаю, роман.
— О чем?
— Пока не скажу.
— Почему?
— Пары собьет.
— Хэнк внимательно следит за давлением пара в котле, — сказала Сара. — Постоянно его измеряет.
— Она правду глаголет. Скажи, Джон, а премьера-то у нас будет?
— Как же без премьеры, — удивилась Сара. — Что за ерунда!
— Джон, — сказал я, — я без премьеры не обойдусь.
— Это ты-то? Ни в жизнь не поверю. С чего вдруг?
— Как с чего! Да смеха ради! Для понта! Чтоб подали белый лимузин с шофером, чтобы белого вина залейся, телефон в машине, цветной телевизор, сигары...
— Вот-вот, — подтвердила Сара. — И Франсин это понравится.
— Ладно, — ответил Джон. — Посмотрим.
— Скажи Фридману, что это для рекламы, — посоветовала Сара. — Скажи, это, мол, на кассу сработает.
— Попробую.
— И главное, Джон, — напомнил я, — не забудь насчет белого лимузина.
Джону удалось каким-то манером все уладить. И настал вечер премьеры. Как раз когда Сара наверху одевалась, к дому подкатил белый лимузин. Соседская детвора завидела его издали и столпилась во дворе. Я вышел и показал шоферу подъездную дорожку.
— Хэнк, ты что — знаменитость? — крикнул кто-то из ребятни.
— Да, да, знаменитость.
— Хэнк, прокати!
— Да что в этом хорошего!
— Прокати, Хэнк!
Шофер выключил зажигание и вышел из машины. Мы пожали друг другу руки.
— Фрэнк, — назвался он.
— Хэнк, — ответил я.
— Вы писатель?
— Да. Вы что-нибудь читали из моей писанины?
— Нет.
— Я тоже не знаю, каков вы в деле.
— Ну как же, сэр. Вы же видели, как я въехал на дорожку.

— И то правда. Жена еще не готова. Подождем немножко.
— А что вы пишете, сэр?
— В каком смысле?
— В прямом, сэр. Что вы пишете?
Парниша начинал слегка жать мне на мозги. Не привык я с шоферами общаться.
— Ну, пишу стихи, рассказы, романы...
— Вы еще сценарий написали, сэр.
— Ах, да. Точно.
— А о чем вы пишете, сэр?
— О чем?
— Да, о чем?
— Фу ты. Вообще, знаете ли, о жизни. О жизни, в общем, пишу.
— Мама говорит, — показалась над забором детская головка, — что он пишет грязные вещи!
Шофер посмотрел мне в глаза.
— Будьте добры, скажите вашей супруге, что нам далеко ехать. Нельзя опаздывать.
— Это кто распорядился?
— Мистер Фридман.
Я вошел в дом и крикнул из прихожей:
— Сара, лимузин у подъезда, шевелись!
— Он раньше времени явился.
— Да, но в пятницу вечером полно машин, а ехать далеко.
— Я сейчас. Не волнуйся. Успеем.

Я открыл банку пива и включил телевизор. Показывали борьбу. Ребята себя не жалели. Они, конечно, были покрепче, чем мы в их годы. Я прямо диву давался, как они мутузили друг дружку и не сдавались. Месяцы трудов на беговой дорожке и в зале выдержать невероятно трудно. Потом два-три дня интенсивнейшей тренировки накануне ответственной встречи. Тут главное — форма. Талант и кураж обязательны, но если ты не в форме, они ни к чему.

Я любил смотреть драки. Что-то в них напоминало мне писательство. И тут, и там необходимы все те же три вещи — талант, кураж и форма. Только в одном случае форма физическая, а в другом — интеллектуальная, духовная. Нельзя быть писателем каждую минуту жизни. Ты становишься им, садясь за машинку. Когда ты за ней сидишь, остальное уже не так трудно. Самое трудное — заставить себя сесть на этот стул. И это удается не всегда. Ведь у тебя все как у людей — мелкие заботы, большие беды, хвори и невзгоды. И чтобы одолеть всех этих бесов, которые стараются загнать тебя в угол, нужно быть в отличной форме. Вот урок, который я вынес для себя, наблюдая борьбу, скачки, видя, как жокеи преодолевают невезуху, подвохи и ужас перед барьером. Я пишу о жизни — ха-ха! На самом деле я не перестаю восхищаться незаметным мужеством людей, которые вот так живут день за днем. И это придает мне силы.

Сара спустилась по лестнице. Выглядела она сногсшибательно.
— Поехали!
Я выключил телевизор. Мы вышли.
Я познакомил Сару с шофером.
— Сара! Сара! Сара! — орали ребятишки. Они ее обожают. — Сара, можно с вами?
— Маму спросите, — смеясь, отвечала она.
Маму? Почему никто никогда не спрашивает папу?
Шофер открыл нам дверцу. Лимузин легко тронулся с места, поехал, ребята бежали за ним вдоль забора. Господи, вот помру я скоро, а половина из них усядется за компьютеры и почнет выстукивать всякую белиберду.

Мы спустились с холма и откупорили первую бутылку вина. Я налил его в высокие фужеры.
Я включил телевизор. Он тот канал не ловил. Я его выключил.
— Вы дорогу знаете? — спросила Сара шофера.
— Конечно.
Сара взглянула на меня.
— Думал ли ты когда-нибудь, что белый лимузин повезет тебя на премьеру фильма, поставленного по твоему сценарию?
— Никогда. Слава Богу, мне уже не придется ночевать на скамейке парка.
— Обожаю лимузины. Чувствуешь, как гладко едем?
— Скользим, а не едем. Скользим прямо в ад. Дай-ка я тебе подолью.
— Чудесное вино.
— О да.

Мы вывернули вверх на шоссе Харбор и въехали на северную часть фривэя Сан-Диего. Ненавижу этот Сан-Диего. Всегда там пробки. Начал накрапывать дождик.

— Ну вот, — сказал я. — Дождь пошел. — Сейчас все машины станут. Калифорнийские водители не умеют ездить в дождь. Либо начинают гнать, либо едут, как на похоронах. В основном — как на похоронах едут.

— Ну, теперь опоздаем, — сказала Сара.

— Как пить дать, крошка.

Дождь разошелся. Водители в тачках обезумели от ужаса. Пялились сквозь ветровые стекла, по которым елозили «дворники». Радовались, небось, что у них хоть «дворники» есть. У меня как-то имелась тачка без «дворников». Ничего, я наловчился. Возил с собой разрезанную картофелину. Когда заряжал дождь, я останавливался, вытирал стекла картошкой и чесал дальше. Только эту работу надо производить умеючи: легкими такими движениями.

А эти чудилы вели себя, будто их к смерти приговорили. Можно было просто физически осязать их паническую вибрацию. Глупая паника. Бесполезная. Зряшная. Если уж паниковать, так по делу.

— Зато, крошка, вина у нас хоть залейся.

Я подлил в фужеры.

Надо отдать должное шоферу. Он был настоящий профи. Каким-то чутьем угадывал, на какой полосе возникнет затор, а где движение оживится, и легко лавировал громоздкой штуковиной, ловко встраиваясь в нужный ряд. Я почти простил его за то, что он не читал моих творений. Люблю профессионалов, которые знают свое дело. Редкий случай, между прочим. Мир кишит никуда не годными спецами — тут и врачи, и адвокаты, и президенты, и слесари, и хафбэки, и дантисты, и полицейские, и авиапилоты и прочие, прочие.

— А ведь, похоже, мы проскочим, — сказал я ему.

— Похоже, — согласился он.

— А кто ваш любимый писатель? — спросил я.

— Шекспир.

— Если проскочим, я вас прощу.

— Я и сам себя прощу, если проскочим.

Нет, никак не удавалось втянуть его в разговор. Он мне на каждом шагу вставлял фитиль в задницу.

Мы с Сарой потягивали винцо.

Так и добрались до места. Шофер вышел и открыл дверцу. Мы высадились.

Машина стала на углу огромного торгового центра. Нам надо было пройти во двор.

— Спасибо, Фрэнк, — сказал я.

— Не за что. Я поеду на парковку. Когда кончится, я вас найду.

— Каким образом?

— Найду!

Он сел на водительское место, и длинный белый лимузин смешался с потоком машин. А дождь все шел.

Я огляделся — нас поджидали человек пять под зонтиками. Навеса над зданием не было, и дождь хлестал будь здоров. Люди с зонтами кинулись нам навстречу. Они очень заботились, чтобы нас не замочило.

Я засмеялся.

— Смешно!

— Здорово! — рассмеялась в ответ Сара.

Мы вместе с встречающими вошли в здание. Засверкали фотовспышки. Звездный час. Прощай, моя парковая скамейка.

На пороге я сказал одному из этих ребят: «Черт побери, мы забыли бутылку в машине! Нам никак нельзя без вина смотреть кино!»

— Я принесу, мистер Чинаски, — сказал он. Понятия не имею, кто он такой. Он сразу от нас оторвался.

— И открывалку не забудьте! — крикнул я вдогонку.

Мы пошли дальше. Слева засверкали вспышки — я увидел Франсин Бауэрс. Она выглядела, как королева. Последняя из великих.

Мы шли, куда нас вели. Впереди замаячила телекамера. И еще больше вспышек. Я узнал одну репортершу.

— Генри Чинаски! — приветственно крикнула она.

Но прежде чем она успела перейти к вопросам, я сказал:

— У нас неприятность. Вино забыли в лимузине. Сейчас его, наверно, шофер допивает. А нам нужны две бутылки.

— Как вам показался фильм с точки зрения сценариста?

— Режиссер прекрасно сработался с двумя замечательными «звездами». Мы снимали множество настоящих алкашей, ни один из которых не смог сегодня прийти на премьеру. Операторская работа великолепна, а сценарий написан хорошо.

— Эта история автобиографична?
— Один житейский эпизод десятилетней давности.
— Благодарю вас, мистер Чинаски.
— Рад служить.
Появился и Джон Пинчот.
— Привет, Сара, привет, Хэнк. Идемте.
Мы наткнулись на кучку людей с диктофонами. Вспышки мелькали уже не так часто. Меня атаковали вопросами.
— Вы полагаете, что пьянство следует прославлять?
— Не более, чем что-либо другое.
— Разве алкоголизм не опасен?
— Дышать тоже вредно.
— Но ведь пьяницы несносны, разве нет?
— В большинстве — да. Как и трезвенники.
— Кому может быть интересна жизнь забулдыги?
— Другому забулдыге.
— Вы считаете пьянство социально приемлемым?
— В Беверли Хиллз — да. На автотрассе — нет.
— Вы попали в ловушку Голливуда?
— Вряд ли.
— Зачем вы написали этот сценарий?
— Когда я пишу, никогда не задумываюсь, зачем.
— Кто ваш любимый актер?
— Такого нет.
— А актриса?
— Тоже нет.
Джон Пинчот потянул меня за рукав.
— Пойдем, пожалуй. Вот-вот начнут крутить кино.
Мы с Сарой послушно последовали за ним. Мы правда чуть не опоздали. Все уже были в зале.
Вдруг я услышал за спиной чей-то голос: «Минуточку!»
Это был тот парень, что обещал принести бутылку. Он протиснулся к нам и вручил мне большой бумажный пакет.
— Вы один из лучших людей в целом свете, — сказал я ему.
Он в ответ повернулся и побежал прочь.
— Кто таков? — спросил Джон. — Из «Файерпауэр»?
— Понятия не имею.
— Пошли, — сказала Сара. — Опоздаем.
Двери уже были закрыты. Джон рванул ручку на себя. В кромешной тьме мы двигались за ним по проходу. Кино уже началось.
— Гады, — сказал я, — не могли подождать. Мы все-таки авторы сценария.
— Держитесь за меня, — ответил Джон. — Я занял для вас места.
Мы дошли до первого ряда, там, у стены, было два пустых кресла.
— Ну, пока, — сказал Джон.
В том же ряду сидели две девицы. И одна сказала другой: «И чего мы сюда приперлись! Я терпеть не могу этого Генри Чинаски. Отвратный тип».
Я нащупал в темноте бутылку и открывалку. Экран посветлел.
— Генри Чинаски, — продолжала девица, — женоненавистник, он не любит детей, бирюк, не понимаю, что в нем находят.
Подружка узнала меня при свете, льющемся с экрана, и ткнула ее в бок.
— Шшш, это, кажется, он.
Я открыл бутылку себе и вторую Саре. Мы дружно поднесли их ко рту. Сара сказала: «Нет, я должна наказать этих мандавошек!»
— Не бери в голову, — остановил я ее. — Враги обеспечивают мне половину дохода. Их ненависть столь сильна, что сублимируется в любовь.
Смотреть с наших мест было ужасно неудобно. Тела отсюда казались длинными и тощими, а про бошки и говорить нечего. Лбы огромные, а глаз и ртов вообще не было видно, и казалось, что голова сидит прямо на плечах. Звук был слишком громкий и искаженный. Диалог звучал примерно так: «Ду-ду-ду, та-та-та, черт, йо-то-то...»
Я сидел на премьере своего первого и единственного фильма и ничего не мог понять.
Я поздно сообразил, что по соседству находился еще один кинотеатр, где в это же самое время тоже крутили наше кино, и народу там было на ползала.

— Джон тут недодумал, — сказала Сара.
— Ладно, поглядим как-нибудь дома на кассете, — ответил я.
— Конечно.
И мы опять дружно подняли наши бутылки.
Девицы смотрели на нас как завороженные и с глубоким отвращением.
Микроцефалы все так же блуждали по экрану. И громко разговаривали друг с другом:
— Плам-блям-блям, така-брака...
— Ламца-дрица...
— Брик.
— Така брака.
— Испоганили они мой диалог, Сара.
— Пожалуй что.
Стало немножко получше, когда микроцефалы уселись за стойку со стаканами, такими высоченными, что они заполнили весь экран, и выпивка уходила куда-то прямо в лоб, и опять тебе пустые стакашки тянутся до самого верху, соприкасаются, блестят стеклом. И тяжко, наверно, пришлось этим головкам поутру.
Наконец мы с Сарой утомились смотреть на экран и сосредоточились на работе с бутылками.
А там и кино кончилось.
Послышались жиденькие аплодисменты, мы подождали, пока публика покинет зал. Еще подождали. Потом встали и вышли.
В вестибюле сверкали вспышки. Кто-то кому-то жал руки. Мы это дело проигнорировали.
Нам надо было в туалет.
— Встретимся у того деревца в горшке возле дамской комнаты, — сказал я Саре.
И пошел прямо в сортир. Рядом со мной у урильника устроился какой-то вдребадан пьяный тип. Он взглянул на меня.
— Никак Генри Чинаски?
— Нет, я его брат, Донни.
Он еще отлил и продолжал беседу.
— Чинаски ничего насчет брата не писал.
— Не любит он меня, вот что.
— За что же?
— Приходилось наподдавать ему по заднице. Раз шестьдесят или семьдесят.
Пьянчуга не знал, что и сказать. Делал свое дело и качался. Я застегнул штаны, спустил воду и вышел.
Стал ждать у деревца. Из-за него вдруг вышел шофер.
— Мне велено доставить вас на банкет.
— Отлично, — сказал я, — вот сейчас Сара подойдет и...
Сара не заставила себя ждать.
— Какой странный вечер, — сказала она.
Мы пошли вслед за Фрэнком.
— Фрэнк, ты наше вино не выдул?
— Нет, сэр.
— Фрэнк, разве шофер вправе покидать свой пост в лимузине? А вдруг его сопрут?
— Никто не позарится на эту колымагу, сэр.
— И то правда.
Послепремьерный банкет имел место быть в ресторане «Копперфилд» на авеню Ла Бреа. Фрэнк подвез нас прямо ко входу, помог выгрузиться, и мы вошли в холл, где нас встретили фотовспышками. Мне подумалось, что они даже не знают, кого фотографируют. Раз уж ты высадился из лимузина, надо тебя снять.
Нас быстро узнали и провели к толпе людей со стаканчиками красного вина в руках. Они стояли группками по три-четыре человека, кто болтая, кто молча. В зале не было кондиционера, и хотя на улице стояла прохлада, здесь была жарища. Много народу, мало кислороду.
Мы с Сарой взяли по стаканчику и стали пить. Вино было мерзейшее. Нет ничего хуже дешевого красного вина, разве что дешевое белое, если оно еще успеет согреться.
— Кто эти люди, Сара? Чего им здесь надо?
— Одни из кинобизнеса, другие желают в него влезть, а третьим просто некуда податься.
— А чего они здесь делают?
— Одни пытаются установить контакты, другие стараются их поддержать. Третьи лезут на всякий случай всюду, куда могут попасть. И, конечно, еще журналюги.
Атмосфера была нехорошая. Безрадостная она была. Тут собрались всякие бывшие, пройдохи, акулы, приживалы и прочая дешевка. Пропащие души. И жара была, жара, жара.

К нам подвалил какой-то тип в дорогом костюме.
— Мистер и миссис Чинаски?
— Они самые.
— Вам не сюда. Нужно подняться наверх. Пойдемте, я провожу.
Мы повиновались.
Поднялись по лестнице на второй этаж. Там было не так людно. Тип в дорогом костюме обернулся к нам лицом.
— Не пейте этого пойла. Я вам принесу бутылку.
— Спасибо. Лучше две.
— Разумеется. Один момент.
— Хэнк, что все это значит?
— Лопай, что дают. Второй раз нас сюда не пригласят.
Я посмотрел на публику. Она произвела на меня то же впечатление, что и народец внизу.
— Интересно, что это за парень? — спросил я.
Он быстро вернулся с парой бутылок, открывалкой и чистыми стаканами.
— Большое вам спасибо, — сказал я.
— На здоровье, — ответил он. — Я читал вашу колонку в «Лос-Анджелесской свободной прессе».
— Судя по вашему возрасту, это невозможно.
— Дело в том, что мой отец был хиппи. Я нашел газету в его бумагах, когда он завязал с этим делом.
— А как вас зовут?
— Карл Уилсон. Это мой ресторан.
— Вот оно что! Еще раз спасибо за хорошее вино.
— Пейте на здоровье. Если захотите еще, дайте мне знать.
— Непременно.
Он ушел. Я открыл бутылку и разлил вино по стаканам. Мы пригубили. Действительно, вино отменное.
— Слушай, — спросил я Сару, — а кто все-таки эти люди и чем они отличаются от тех, что внизу?
— Да те же самые. Просто эти поудачливей. В смысле денег, карьеры, семьи. Они имеют привычку тащить за собой в бизнес своих друзей и родственников. Талант, способности — дело десятое. Я, наверно, выступаю как ханжа, но именно так все и обстоит.
— Вот почему даже так называемые лучшие фильмы кажутся мне дерьмом.
— И ты предпочитаешь смотреть на лошадок.
— Еще бы.
Подошел Джон Пинчот.
— Господи! Ну и публика! Меня будто в дерьме вываляли!
Я рассмеялся.
Потом подошла Франсин Бауэрс. Она чувствовала себя как рыба в воде. Свершила свой кам-бэк.
— Ты была хороша, Франсин, — сказал я.
— Да, — подтвердил Джон.
— Волосы распустила, да? — спросила Сара.
— Не слишком?
— Ничуть, — успокоил ее я.
— Эй, — спохватилась Франсин. — А что это у вас за вино? Похоже, что-то приличное.
— Попробуй, — я плеснул ей в стакан.
— И мне, — попросил Джон.
— Где это вы раздобыли? — не отставала Франсин.
— Отец хозяина был хиппарем. Они оба читали «Лос-Анджелесскую свободную прессу». Я там вел колонку. «Заметки неандертальца».
Потом мы постояли молча. Говорить было не о чем. Кино кончилось.
— А где Джек Бледсоу? — спохватился я.
— А, — ответил Джон, — он на такие штуки не ходит.
— А я хожу, — вставила Франсин.
— И мы ходим, — подхватила Сара.
Потом мы обменялись поклонами с соседней компанией.
— Тебя хотят проинтервьюировать для «Муви Миррор», Франсин.
— Разумеется, — ответила Франсин. — Извините, — кивнула она нам.
Она отошла, величественная и гордая собой. Она мне нравилась. Мне нравились все, кого спихнули вниз, а они сумели подняться.
— Ступай с ней, Джон, — сказала Сара. — Она будет чувствовать себя уверенней.
— Может, и мне пойти, Сара?

— Нет, Хэнк, ты все испортишь. И не забывай, ты стоишь всего тысячу долларов.
— Что верно, то верно.
— Ладно, — сказал Джон. — Пойду.
И он пошел вслед за ней.
Ко мне подошел молодой человек с диктофоном.
— Я из «Гералд экзэминер». Веду колонку «Поговорим». Как вам понравился фильм?
— А у вас есть тысяча долларов? — спросила Сара.
— Пустяки, Сара, пускай спрашивает.
— Итак, как вам понравился фильм?
— Выше среднего. Фильмы, получающие награды академии, к концу года никто уже не вспоминает. А этот будут долго крутить, больше всего в арт-хаузах. И по телевизору будут показывать, если все мы будем живы.
— Вы действительно так думаете?
— Да. И чем дольше будут его катать, тем больше потаенных смыслов будут в нем откапывать. Которых никто и не думал вкладывать. Недооценка и переоценка — норма нашей жизни.
— И алкаши так говорят?
— Говорят, пока их не замочат.
— Значит, вы даете фильму высокую оценку?
— Дело не в том, что он так хорош. Просто другие еще хуже.
— А какой из виденных вами фильмов вы считаете самым лучшим?
— «Голова-ластик».
— «Голова-ластик»?
— Да.
— А второй в вашем списке?
— «Кто боится Вирджинии Вульф?».
Тут вновь появился Карл Уилсон.
— Чинаски, там внизу парень к вам рвется. Говорит, знакомый. Какой-то Джон Голт.
— Впустите его, пожалуйста.
— Благодарю вас, Чинаски, — сказал посланец «Гералд экзэминер».
— К вашим услугам.

Я откупорил вторую бутылку и налил нам с Сарой. Сара умеет замечательно держаться. Язык у нее развязывается, только когда мы остаемся наедине. И при этом пустяков она не болтает.

Но вот появился Джон Голт. Большой Джон Голт. Подошел к нам.

— Мы с Хэнком никогда не ручкаемся, — улыбнулся он. — Привет, Сара. Следишь за своим малышом?

— Да, Джон.

«Черт, — подумал я, — как много хороших ребят носит это имя — Джон».

Не выходят из моды эти библейские имена. Джон, Марк, Питер, Пол. Иоанн, Марк, Петр, Павел.

Выглядел Большой Джон Голт отменно. В глазах у него появилась благость. Благость нисходит на лучших из нас. На бескорыстных. Бесстрашных. На тех, кто не рвется в первачи.

— Отлично выглядишь, старина, — сказал я ему.

— И ты смотришься лучше, чем двадцать пять лет назад, — ответил он.

— Результат хорошего ухода, Джон.

— Витамины и здоровая пища, — добавила Сара. — Ни грамма красного мяса, никакой соли и сахара.

— Если так пойдет и дальше, Джон, глядишь, и книжки мои станут продаваться.

— Они всегда будут продаваться, Хэнк. Они доступны любому ребенку.

Большой Джон Голт. Черт побери, как же здорово он мне помог. Работая на почте, я захаживал к нему в дом, и это заменяло мне еду, сон и все прочее. Он жил на содержании у одной дамы. Дамы всегда поддерживали Большого Джона. «Хэнк, мне нельзя работать, я делаюсь несчастным. А мне хочется быть счастливым», — говаривал он.

На кофейном столике, у которого мы сидели, всегда стояла плошка, до краев наполненная пилюлями и таблетками. Угощайся.

Я сидел и сосал их, как конфетки. «Хэнк, этот кругляк тебе чердак раздербанит. Кому здорово, а кому хреново».

Волшебные то были ночки. Я приходил со своим пивком и взвинчивал колеса. Я не встречал более начитанного человека, чем Джон. Правда, читал он не по правилам, странно как-то. И вообще был странный. Может, из-за наркоты.

Где-нибудь в три-четыре ночи ему взбредало в голову пойти пошляться по помойкам. Я шел с ним. «Это мне пригодится». — «Но, Джон, это же дырявый башмак!» — «А мне надо».

Квартира его была забита всякой дрянью. Целые кучи барахла громоздились по всем углам. Чтобы

сесть на диван, приходилось сперва скинуть узел какого-нибудь рванья. А стены были заклеены плакатами и газетными шапками. Что к чему — непонятно. Будто то были последние письмена последнего жившего на земле безумца. В подвале громоздились кипы книг, разбухшие от сырости, изъеденные плесенью. Их были тысячи. Все это он прочитал и остался в здравом уме. Ему, чтобы жить, из всего добра довольно было ботиночного шнурка, но в шахматы он бы переиграл кого угодно, а в драку с ним не стоило и ввязываться. Он был чудом. Я в те времена был полон жалости к самому себе, и он помог мне от нее избавиться. Мы здорово развлекались. В отсутствие жратвы я паразитировал на Большом Джоне Голте. Он был ко всему прочему и писателем. Но потом мне с этим делом повезло, а ему нет. Он мог вдруг сочинить потрясающее по силе стихотворение, а потом надолго умолкал, как будто ему нечего было больше сказать. «Я не хочу быть знаменитым, — объяснял он мне, — просто хочу хорошо себя чувствовать». Он был лучшим декламатором из всех, кого я знал, независимо от того, чужие это были стихи или его собственные. Он был прекрасен. Но потом, когда я поймал удачу, если мне приходилось упоминать где-нибудь имя Большого Джона Голта, я неизменно слышал в ответ: «Непонятно, что Чинаски углядел в этом громиле». Те, кто принимал меня вместе с моей писаниной, на дух его не терпели, и я уже начинал опасаться, что, может, сам-то для дураков пишу. Но что тут поделаешь. Птица парит в небе, уж ползает по земле, я меняю ленту на машинке.

Как же здорово вновь встретиться с Большим Джоном Голтом. Он пришел с новой дамой.

— Это Лайза, — представил он ее. — Она тоже стихи пишет.

Лайза моментально почувствовала себя своей и принялась трещать без умолку. Она болтала и болтала, а Джон молча стоял рядом. Что-то в ней было от старомодной эмансипантки. Бог с ней, конечно, но эта порода поглощает слишком много кислорода, а в зале и так было не продохнуть. Она все чего-то плела и плела про то, что они с Джоном вместе читают, например. Слыхал ли я про Бэбса Дэниша? «Нет», — ответил я. Так вот, Бэбс Дэниш — черный, а она — женщина, и когда она его читает, надевает большие серьги и ужасно возбуждается, и серьги прямо ходуном ходят, и ее брат Тип подобрал для ее чтения специальное музыкальное сопровождение. Мне обязательно надо ее послушать.

— Хэнк не ходит на вечера мелодекламации, — сказала Сара. — Но я слышала Бэбса Дэниша, и он мне очень понравился.

— Мы с Джоном и Бэбсом выступаем в следующую среду, придете?

— Приду, наверное, — сказала Сара. И она наверное придет.

Тут я внимательно посмотрел на Джона Голта. Он выглядел очень дружелюбным и добрым, но в глубине глаз я заметил боль, которой раньше не было. Для человека, желающего быть счастливым, он выглядел не вполне соответствующим образом. Он, скорее, походил на шахматиста, потерявшего в дебюте задарма две пешки.

Неожиданно вернулся человек из «Гералд экзэминер».

— Мистер Чинаски, — сказал он, — позвольте задать вам еще один вопрос.

Я познакомил его с Лайзой и Джоном.

— Джон Голт, — сказал я, — величайший неоткрытый поэт Америки. Он помог мне в те времена, когда весь мир от меня отвернулся. Я хочу, чтобы вы проинтервьюировали Джона Голта.

— Согласны, мистер Голт?

— Я с Хэнком знаком более двадцати лет...

Мы с Сарой отвалили.

— Сдается мне, с этой Лайзой Джону жутко подфартило, — сказал я.

— Может, так оно и лучше.

— Может.

Народу наверху прибыло. Уходить никто не уходил, гость пошел косяком. Чего ради они тут тусовались? Ради новых связей? В поисках удач? Неужто дело того стоило? Держаться бы им подальше от шоу-бизнеса. Куда там! Кому хочется работать садовником или таксистом! Ведь все мы в душе артисты. Чем мы хуже других? И уж если страдать и мучиться, так лучше в этом кругу, чем в другом. По крайней мере, так оно кажется.

Вторая бутылка почти опустела.

Опять подошел Джон Пинчот.

— Джек Бледсоу приехал. Хочет тебя видеть.

— А где он?

— Да тут, у входа.

Это в самом деле был Джек Бледсоу собственной персоной. Стоял, прислонившись к дверному косяку. Улыбался своей знаменитой улыбочкой.

Мы с Сарой направились к нему. Обменялись рукопожатием.

Мне вспомнилось, как Джон Голт сказал: «Мы с Хэнком никогда не ручкаемся».

— Прекрасное кино, Джек, великолепная пара. Очень рад, что ты был с нами.

— Получилось у меня?

— По-моему, да.

— Мне не хотелось в точности копировать твой голос и слишком сутулиться, как ты...
— Все было в меру.
— Я приехал только на минутку с тобой повидаться.
Он меня достал. Я не знал, что и сказать.
— Ну что ж, малыш, может, напьемся как-нибудь на пару?
— Я не пью.
— Забыл. Ну что ж, спасибо, Джек, рад был тебя повидать. Может, по одной на дорожку?
— Да нет, я уже пошел.
Он повернулся и стал спускаться по лестнице.
Он был один. Без телохранителей, без мотоциклистов, байкеров своих. Милое дитя с милой улыбкой. Прощай, Джек Бледсоу.

Я выклянчил у Карла Уилсона еще один пузырь, и мы с Сарой мирно стояли в толпе, где ничего не происходило. Стоят себе люди и стоят. Может, ждут, чтоб я надрался до беспамятства и начал буянить, как иногда со мной случается на гулянках. Хотя вряд ли. Уж больно они все скучные. Им только дай постоять спокойно, чтобы за душу никто не тянул. Спокойненько, уютненько, вот как здесь.

С моими взглядами на жизнь первое дело — избегать общения с людьми. Чем меньше их мне попадается, тем лучше я себя чувствую. Я повстречался однажды с типом, который разделял мою философию. Звали его Сэм Бордельщик. Он жил в соседнем со мной дворе в Восточном Голливуде. Он был псих.

— Хэнк, — рассказывал он мне, — когда меня держали в психушке, я всегда чего-нибудь нарушал, и меня сажали в карцер. Но мне там нравилось. Сижу я в этом подвале, утром приходит охранник, поднимает крышку и кричит: «Ну что, насиделся? Выходить будешь?» А я беру кусок говна и швыряю ему в морду. Он закрывает крышку, и меня оставляют в яме. Я сижу и сижу. В другой раз охранник уж крышку не подымает, а так орет: «Ну что, может, хватит?» «Не-а», — кричу я в ответ. И в конце концов меня оттуда выволакивают. «Ему и тут кайф, — орет охранник, — пошел вон!»

Замечательный был парень, этот Сэм. Потом он пристрастился к азартным играм. За дом платить стало нечем, проигрывался в прах, спал на скамейке возле игральных автоматов, как проснется — сразу играть бежит. Из дома его выкинули. Я нашел его в комнатушке в Корейском квартале. Он сидел, забившись в угол.

— Хэнк, ничего, кроме молока, в меня не лезет, а оно тут же выходит. Доктора говорят: ничего страшного.

Через две недели он умер. Человек, разделявший мои воззрения на человечество.

— Слушай, — сказал я Саре. — Здесь мертвечиной несет. Пора сваливать.
— Выпивку свою халявную мы выдули...
— Она не стоила наших жертв.
— Но еще рано, может, дальше будет веселей.
— Разве что благодаря мне, а я не в настроении.
— Ну, еще чуток подождем.

Знал я, почему она тянула. Этим вечером кончался для нас Голливуд. Для нее этот мир значил гораздо больше, чем для меня. Немного, в сущности, но все-таки. Она даже начала изучать актерское искусство.

Но сейчас вокруг нас стояла обыкновенная толпа людей. Некрасивых женщин и непривлекательных мужчин. Скучнее скучного. А от скуки можно и заболеть.

— Я сдохну на месте, если останусь, — сказал я.
— Ладно уж, — ответила она. — Пойдем.
Старина Фрэнк со своим лимузином ждал нас внизу.
— Рано уходите, — заметил он.
— Ага, — отозвался я.
Фрэнк усадил нас на заднее сиденье и вытащил еще одну бутылочку. Как только наш верный возничий вывез нас на шоссе Харбор, мы ее откупорили.
— Эй, Фрэнк, хочешь глоточек?
— А то нет!
Он нажал кнопку, и стеклянная перегородка между нами опустилась. Я протянул ему бутылку.
По дороге Фрэнк приложился изрядно. Нам с Сарой почему-то стало смешно, и мы расхохотались.
Конец мертвечине.
Ну, вот и все.
Фильм крутили в трех-четырех кинотеатрах. Ко мне стали приставать на ипподроме.
— Ты, что ли, написал сценарий к киношке?
— Да.
— А я думал, ты тотошник.

— Так и есть. Прощу прощенья...

Бывают люди довольно обходительные. Но попадаются и совсем ужасные. Завидят жертву, глаза у них округляются, и вот уже ты у них в лапах. Я научился распознавать эту хищную породу и теперь, как завижу, бочком-бочком даю деру. Бывает, что я ретируюсь зря, потому что большинство из этих людей и думать не думают беспокоить меня своим вниманием. Когда-нибудь все придет в норму, и я сольюсь с ипподромной армией как ее простой и незаметный рядовой.

Рецензии на «Танец Джима Бима» были и хорошие, и плохие. «Нью-Йорк таймс» дала на него восторженный отзыв, а даму из «Нью-Йоркера» он огорчил. Рик Талбот зачислил его в первую десятку года.

Были и забавные моменты. Однажды Сара прибежала ко мне наверх с воплем: «Там про «Танец Джима Бима» говорят!»

Векслер и Селби обсуждали картину по кабельному каналу. Я подоспел как раз к тому моменту, когда они показывали эпизод, в котором Джек Бледсоу выбрасывает шмотки Франсин Бауэрс из окна шестого этажа.

Селби сокрушенно качал головой: «Ужас! Бог знает что! Это худшая картина года! Поглядите только на эти его, как это назвать — штаны! Грязный, запущенный... мерзейший! У него одно на уме — побить бармена! И еще время от времени он царапает какие-то стишки на клочках бумаги! А по большей части слоняется без дела и пьет или клянчит, чтобы ему дали выпить! А в одном из эпизодов две женщины сцепились из-за него не на жизнь, а на смерть! Невероятно! Да кому он нужен такой? Никому, никому! Мы оцениваем фильмы по десятибалльной системе. Нельзя ли мне на этот раз выставить минус единицу?

И, конечно, на экран выплыла единица с минусом.

Наступил через Векслера.

— Я с вами совершенно согласен, но я бы поставил двойку. Из-за одного симпатичного эпизода, где герой купается в ванне с собакой.

— Фу, — отозвался Селби, — дешевка.

Месяц спустя фильм все еще шел в трех или четырех кинотеатрах. Потом его стали показывать в одном зале недалеко от Сан-Педро, и мы решили съездить посмотреть. Мы же еще ни разу его не видели на большом экране, если не считать премьеры, когда по экрану бродили микроцефалы.

Мы подъехали к кинотеатру и увидели на фасаде рекламу: «ТАНЕЦ ДЖИМА БИМА». У меня мурашки по спине пробежали.

Чуть ли не все фильмы, которые я пересмотрел за жизнь, были увидены в детстве, и почти все ужасные. Фред Астер и Джинджер Роджерс. Джанет Макдоналд и Нелсон Эдди. Боб Хоуп. Тайрон Пауэр. Кэри Грант. Такое кино сушит мозги, лишает надежды. Сидел я в зале и слабел душой и телом.

Мы ждали на парковке конца дневного сеанса.

— А может, в зале никого и нет, — сказал я. — Выходить будет некому.

— Брось, Хэнк.

Мы ждали. Наконец сеанс кончился, и зрители начали выходить.

— Трое, — объявила Сара.

— Пятеро, — сказал я.

— Уже семь.

— Восемь.

— Одиннадцать...

У меня отлегло от сердца. А зрители все выходили. Я перестал считать.

Наконец вышли все. Скоро должен был начаться вечерний сеанс.

— Как думаешь, кто-нибудь еще вот этим занимается?

— Чем?

— Ну, сидит и считает, сколько человек вышло из зала после его фильма?

— Уверена, что не мы первые.

Прошло еще сколько-то времени.

— А где народ? — спросил я. — Может, никто не придет?

— Придут как миленькие.

И действительно, вскоре начали подъезжать старенькие драндулеты, водители высматривали места для стоянки. Один парень вышел из машины с бутылкой в бумажном пакете.

— Пьянь идет смотреть, как у нас с правдой жизни, — засмеялся я.

— Они ее найдут, — успокоила меня моя дорогая женушка.

— Как хронике ру пьянства мне нет равных.

— Дай им дожить до твоих лет. В чем, кстати, твой секрет долголетия?

— Не вставать с постели до полудня.

Похоже, народу собралось немало. Мы подошли к кассе.

— Два, — сказал я кассирше. — Один взрослый.

Контролер надорвал билеты, и мы вошли в зал. Показывали рекламные ролики будущих хитов. Мы сидели в заднем ряду. Я думаю, зрителей набралось не меньше сотни.

В последний момент перед нами села молодая пара, лет по двадцать пять, оба высокие и стройные. Анонс кончился, и пошел «Танец Джима Бима». Поехали титры. И началось кино. Я уже видел картину на видео раза три или четыре и хорошо ее помнил. Да, это была история из моей жизни. Я был ее автор — кто еще мог бы так схватить зрителей за горло! Но я писал ее не ради себя. Мне хотелось показать странную и отчаянную жизнь пьяниц. Я был одним из них, и я хорошо себя знал.

У меня имелись замечательные предшественники. Юджин О'Нил, Фолкнер, Хемингуэй, Джек Лондон. Алкоголь помогал им справляться с машинкой, поддерживал в них огонь и стремление ввязаться в игру.

Кино шло.

— Как думаешь, тебя тут кто-нибудь узнал? — спросила Сара.

— Да нет, я ничем не выделяюсь.

— Тебя это огорчает?

— Да, мне не нравится быть похожим на других.

Высокий парень спереди обернулся и прошептал:

— Потише, я пришел кино смотреть.

— Извините, — сказал я.

Фильм продолжался. Там была одна неприличная сцена, и сидящая впереди девушка фыркнула:

— Ой-ой.

— Нормально, дарлинг, — сказал ее спутник.

«Дарлинг» пережила этот эпизод, а за ним шла сцена, в которой женщина в баре хвалится тем, что у нее самая крепкая голова во всем городе. «Никто не сдержал столько ударов мордой о коленку, сколько я!»

«Дарлинг» закрыла лицо руками и опять прошептала:

— Ой-ой. Невозможно.

— Нормально, дорогая, — опять сказал ее спутник.

«Дарлинг» еще несколько раз по ходу действия закрывала ладошками лицо, но они оба досидели до конца.

Кино кончилось, и публика медленно покидала зал. Мы ждали. Ну что ж, я видел гораздо худшие фильмы, особенно в тридцатые годы.

Мы с Сарой поднялись и двинулись к выходу. Дошли до машины, сели и смотрели, как разъезжаются зрители. Я опустил стекла, и мы закурили.

Вдруг какая-то развалюха подъехала к нам. За рулем сидел незнакомый тип. Увидев нас, замахал рукой. На лице его появилась дурацкая ухмылка. Я махнул в ответ, и он поехал дальше.

— Он тебя вычислил, — сказала Сара.

— Забавно.

— Да уж.

И мы поехали домой, как после обычной вылазки в кино.

Когда мы добрались, я открыл бутылку хорошего красного вина. Кровь богов.

По телеку шли новости. Новости были плохие.

Мы сидели, пили и смотрели телевизор, пока на экране не появился Джонни Карсон. Шикарно одетый. Пальцы его все время шарили вокруг узла галстука, он бессознательно проверял, все ли в порядке с его внешностью. Он завел монолог, и из зала донесся притворный свист. Хорошо оплаченный.

— Что теперь думаешь делать? — спросила Сара.

— В каком смысле?

— Кино ведь кончилось.

— Это так.

— И что ты теперь будешь делать?

— На лошадок смотреть.

— А кроме лошадок — что?

— Вот возьму и напишу роман о том, как пишут сценарии и снимают кино.

— У тебя наверняка получится.

— Я тоже так думаю.

— А как ты его назовешь?

— «Голливуд».

— «Голливуд»?

— Да.

И вот он перед вами.

Перевод с английского Нины Цыркун

СИМОНА СИНЬОРЕ

Ностальгия теперь не та

Глава 10

Джентльмены из иммиграционной службы надолго застыли в стеклянных клетках, склонившись над зашифрованным текстом, украшавшим наши паспорта. Затем, не поднимая глаз на двух пассажиров, все еще ослепленных тем фактом, что увиденный ими с высоты самолета Матхэттен действительно остров, они принялись рыться в огромных справочниках черного цвета. Снова принялись за иероглифы... И наконец поставили в драгоценных документах печать в нескольких местах. Они протянули нам паспорта, одарив нас взглядом голубых глаз, и пробормотали: «Welcome to USA».

Наше «waver» оказалось вовсе не веселым «идите-идите-идите», как я думала поначалу; более того, «waver» был вовсе не «waver», а «waiver»[1].

Надо было через семнадцать лет пообедать с Джеймсом Болдуином[2], чтобы я наконец смогла дать настоящее определение этому слову, неустойчивая этимология которого в корне все-таки имеет что-то сходное с движением волн и помахиванием руки.

Иными словами, их «waiver» означало: имеем полное право сказать «нет», но вам делаем исключение.

Теперь я лучше понимаю уныние чиновников — ведь, шлепая печать, они тем самым «отказывались от своих прав». Так было написано черным по голубому. Номер 28, который красовался посреди напоминающей уравнение строки, излагавшей нашу жизнь в сжатой форме, был приказом для чиновников. Они подчинялись, но при этом оставались «при своем мнении».

Огромные справочники напомнили мне о поезде, в 1943 году остановленном в чистом поле, когда мы возвращались из Дакса со съемок. Перед глазами всплыло изуродованное лицо Марешаля. Я мысленно спрашивала себя: «А даму с улицы Лористон, ту, у которой постоянная виза, вы встречали таким же «радостным» «Welcome to USA», какое вытерпели мы?»

Но у стеклянных клеток мы пробыли совсем недолго и, оставив позади формальности, быстро оказались возле своих чемоданов. Весело настроенные парни попросили нас открыть их. Это не был досмотр: ребята бросили на них беглый взгляд, только и всего. «Этот можете не открывать, голубушка»; «Я вас знаю, вы вроде бы занимаетесь шоу-бизнесом?»; «Это вас я видел в фильме «Путь наверх»? Я ничего не понял из-за английского акцента»; «Вы итальянцы?»

В этом чувствовалась непринужденность, во всяком случае, отсутствие угодливости. Все прошло хорошо. За таможней нас ждал Норман. Он добродушно улыбался, словно дядюшка, встречавший своих племянников, которым он намеревался показать город.

Удивительно, но поездка из аэропорта через Нью-Йорк к самому его сердцу — Бродвею — удивления у нас не вызвала. Удивляло пожалуй, лишь то, что не было ощущения непривычности. Для французов, любящих кино и впервые попавших в Нью-Йорк, город выглядел смонтированными рукою Ланглуа[3] кадрами из разных фильмов, виденных нами: «Лицо со шрамом», «Это должно было случиться с вами», «Кинг-Конг», «Ангелы с грязными лицами», «Пасхальный парад», «Двенадцать разгневанных мужчин» и других... Вот и декорации на месте: железные лестницы с наружной стороны зданий, красивый тент, натянутый от ворот до края тротуара, где огромный лимузин ожидает выходящую из дома даму, которую приветствует портье в галунах. Три пустынно-тревожные улицы,

---

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1993, № 9,11; 1994, № 1,3,4,7,9,10,12; 1995, № 1.

[1] Waver (*англ.*) — колебаться; waiver (*англ.*) — отказ от права, требования. — *Здесь и далее прим. ред.*

[2] Джеймс Болдуин — американский негритянский писатель.

[3] Анри Ланглуа — в 1936 году создал Французскую синематеку, долгие годы являлся ее генеральным секретарем.

где жизнь как бы замерла, а за поворотом — широкое авеню, по которому торопливо снуют пожилые мужчины и женщины, одетые по молодежной моде.

Все это во время нашего краткого путешествия мы успели увидеть, а точнее, безошибочно узнать. В конце пути нас ждал отель «Алгонкен».

Кое-кто из американцев, из числа невероятных снобов, рассмеялся нам в лицо, когда узнал, что мы поселились в отеле «Алгонкен». Лет двадцать-тридцать назад там, пожалуй, еще можно было жить. Отель славился тем, что в нем обитали неизвестные нам представители местной богемы, которые сочиняли пьесы, музыку или, примостившись в уголке бара, писали разгромные статьи на спектакли какого-нибудь театра... Мы пропускали мимо ушей насмешки американцев и, вместо того чтобы снять номер в каком-нибудь роскошном отеле, последовали совету дяди Нормана: будем жить в «Алгонкене», даже если рискуем прослыть отставшими от жизни провинциалами.

В «Алгонкене», как и в «Коломб», проживали хозяева отеля по фамилии Бодне. Не думаю, что, выбрав отель «Уолдорф-Астория», мы имели бы удовольствие встретить там месье Уолдорфа или мадемуазель Асторию. В «Алгонкене» же вся семья Бодне поджидала нас в холле.

Красное дерево и красивые массивные кресла делали холл похожим на курительную отеля «Савой»; царившее здесь оживление вызывало в памяти отель «Алькрон», а его приятный приглушенный тон напоминал о чайных салонах Вены.

Миссис Бодне была уверена, что очень скоро к нам присоединится Катрин. Одной фразой она выразила все: «Добро пожаловать — я с вами не знакома — но все же я вас знаю — ваш концерт пройдет хорошо — вот увидите — а так как я знаю, что девочка приедет, если все будет хорошо, — я говорю вам «good luck».

Калифорниец Норман в Нью-Йорке любил только джазистов и отель «Алгонкен», коммутаторская которого служила ему секретариатом, а семья Бодне — была его семьей...

Через четверть часа мы уже находились в небольших апартаментах под номером 1005—1006, на десятом этаже, то есть на самой вершине «Алгонкена», которая, в свою очередь, располагалась чуть выше антресолей большинства нью-йоркских отелей. Норман показал нам, как обращаться с дверными ручками: чтобы открыть дверь, достаточно нажать на кнопку; как регулировать душ в зависимости от желаемого — вода может быть теплой, холодной, ледяной, струи могут быть в виде дождика или резкими; вот так надо задергивать шторы, так включать телевизор, так — пользоваться приспособлением для чистки обуви; а это — обширное меню разнообразных завтраков: только поставьте крестик в соответствующую клетку; мы узнали про стирку вещей из шелка, нейлона, хлопка, штапеля («достаточно только»... и т.д.). Словом, он показал все, что сегодня для любого француза не является открытием, если он провел хоть одни сутки в «Новотеле».

Но в тот сентябрьский вечер 1959 года Норман был для нас гидом — вроде Нади, Андрея, Саши и Славы. Он показывал нам многое из того, чего мы не знали.

Перед тем как идти спать, Монтан спросил, где находится театр. «Пойдемте пешком», — сказал Норман. Наш отель был расположен на 44-й улице Вестсайда; мы и не подозревали, что жили в самом сердце Бродвея. Через три минуты Норман показал нам то, что было знакомо всем актерам мира: Таймс-сквер, Луна-парк, фейерверк, вспыхивающие ярким светом и гаснущие лампочки, площадь, похожую на золотые ворота, на которую выходят девять овеянных магией улочек. На этих улицах и расположены театры. Улица триумфа или полного провала — достаточно взглянуть на ярко освещенные или погруженные в темноту фасады.

Фасад «Henry Miller Theatre», что на 43-й улице, не был освещен. На него лишь падал свет от соседнего здания, и мы не смогли пока осмотреть этот храм искусства с просторным входом посредине.

Месье Капабланка был совершенно прав, когда рекомендовал мне сшить туфли на полразмера больше. Однако он не учел того, что в сентябре в Нью-Йорке особенно жарко и шпильки имеют досадную тенденцию вонзаться в асфальт, что мешает передвигаться быстро, навсегда портит тончайшее шевро и оставляет за собой пунктирную линию. По этой дорожке на следующее после нашего приезда утро опытный сыщик смог бы отыскать нас в небоскребе Манхэттена, в небольшом боксе, где главной мебелью было зубоврачебное кресло, в котором Монтан изучал свои первые общеупотребительные английские слова: «вам больно?», «десна», «челюсть» и, конечно, «зуб» и «зубы». Урок давал доктор Вайнштейн, первый из ньюйоркцев, который удостоился извлечь звуки из гортани французского певца, концерт которого должен состояться через две недели. Зубная боль дала о себе знать рано утром, хотя еще накануне вечером все было хорошо.

Боль была нестерпимой. Я ничем не могла ему помочь, только переводила на английский и с французского предписания и вопросы доктора Вайнштейна. Из моего окна я могла прочесть слова

«Тайм Лайф» на верхней части небоскреба и наблюдать за секундной стрелкой, скачущей по циферблату ярко освещенных электрических часов, совсем как на комиксах Макларена. Все это так хорошо врезалось в память, потому что мы, к сожалению, были вынуждены в течение десяти дней ежедневно тратить целый час на врача. Доктор Вайнштейн лечил хорошо. Монтану с каждым днем становилось все лучше, кроме того, он расширял свой словарный запас в английском, правда, несколько специфический и редко употребляемый в обыденной речи. Впрочем, узнав, что такое «wisdom-tooth»[4], вы одновременно понимаете, что слово «мудрость» вам вполне может пригодиться в дальнейшем.

Ежедневные утренние визиты к врачу не были предусмотрены в рабочем плане, тщательно составленном задолго до нашего приезда. Пришлось вставать на полчаса раньше и передвигать на 45 минут вперед первое деловое свидание, чтобы не нарушать план, разработанный с такой любовью Норманом и Ричардом Манеем.

Ричард Маней немолод. У него ясные голубые глаза и хорошая улыбка, иными словами, он не был похож на клерка из будки иммиграционной службы. Для театрального шоу-бизнеса на Бродвее он был тем, кем, должно быть, был Поль Пуаре[5] для французской «высокой моды». Ричард Маней был лучшим агентом по рекламе на Бродвее. Он действовал старыми, но не устаревшими методами. Они не были крикливыми, они были эффективными и серьезными.

Так, предназначенное для прессы утреннее время Монтана он поделил на части. Журналисты, в зависимости от их престижа, имели право на пятнадцать, двадцать минут, полчаса или час. Они по очереди появлялись в небольшой гостиной номеров 1005—1006.

Благодаря неоновой рекламе «Тайм Лайф» мы никогда не опаздывали к приходу первого репортера — к 10.30. В это время приходили юноша или девушка, дебютант или дебютантка, которым отводилось всего лишь двадцать минут; они старательно записывали ответы на заранее заготовленные вопросы и не притрагивались к стынущему кофе, чтобы не терять ни минуты. Как правило, уровень их вопросов редко превышал планку типа: «Как давно вы женаты и как произошло, что вы родились в Монсуммано, а вы в Висбадене?» Тем не менее они хорошо вызубрили свои шпаргалки и адресовали свои вопросы прямо мистеру Монтейну[6], чтобы потом миссис Монтейн переводила их мужу; тот аккуратно отвечал, миссис Монтейн старалась не наделать ошибок в мини-уроке по истории Европы: так получилось, что два типичных на вид француза оказались уроженцами — один Тосканы, а другая — Рейнской области... Урок съедал массу времени, и когда юноша или девушка добирались до сути, то есть до вопросов о концерте, ассистент Манея, беззвучно занимавшийся приготовлением кофе или чая с лимоном, вставал и показывал на часы, говоря с улыбкой: «Sorry... к сожалению, ваше время истекло». Дебютанты складывали свои листочки, благодарили, а кофе оставался нетронутым. Иногда, уже на пороге, они, краснея, поспешно говорили, что пересмотрели перед визитом в университетской фильмотеке «Плату за страх» или что знают наизусть по-французски песню «Опавшие листья».

Интервью заканчивалось в 10.55, и пять минут мы отдыхали. Ровно в одиннадцать снова начинались вопросы, церемониал был неизменен. В это время дня было еще прилично предлагать кофе или чай.

От одиннадцати до двенадцати интервьюеры были уже более опытные, они не ходили вокруг да около, а сразу приступали к делу. Хотели знать, сколько песен будет исполнять Монтан, считает ли он себя приверженцем французской или американской исполнительской школы, просили его охарактеризовать свое творчество. Я переводила. Они не задавали нескромных вопросов, но находились в чрезвычайно затруднительном положении. Ведь им предстояло писать об актере, которого они в работе никогда не видели, а если кто-то из них и слышал какие-то его пластинки, то не совсем понимал, почему в ответах Монтана речь вдруг заходила о танцах. Со мной им хотелось быть любезными, они намекали на большой успех фильма «Путь наверх», который так и шел в одном и том же кинотеатре.

В Париже Монтан был Монтаном, я была я, и мы были мужем и женой. В Москве я была женой Монтана. В Нью-Йорке в дни перед премьерой я очень тревожилась, что Монтана здесь принимают за мужа актрисы.

Между двенадцатью и часом мы встречались уже главным образом с настоящими профессиона-

---

[4] Wisdom-tooth (*англ.*) — зуб мудрости.
[5] Поль Пуаре (1879—1944) — известный модельер и декоратор; первым начал вывозить за границу манекенщиц.
[6] Искаженная английским произношением фамилия «Монтан».

лами. Они видели и слышали Монтана: один «У Каррера», после Освобождения, другие — в театре «Этуаль» и даже в «ABC», когда он заменял заболевшую Эдит Пиаф. Эти журналисты чаще других просили помочь им встретиться со своими знакомыми периода их пребывания в Париже. Они также знали, что «Путь наверх» не был моим первым фильмом. В этот отрезок времени ассистент предлагал визитерам стаканчик «Bloody Mary» или «Scotch-on the rocks»[7], считая, что время несколько затягивается, когда журналист начинал напевать мелодию какой-то песни, не вызывавшей у Монтана ностальгических эмоций.

Затем наступало «время-люкс». Обед в ресторане «Алгонкен» с важными личностями. С теми, кто чувствовал себя здесь как дома — подобно тому как чувствовали себя им подобные в парижском ресторане «Липп». С теми, кого метрдотель приветствовал, называя по имени. Мы, впрочем, их не знали, как не знали всех остальных. Мы не знали никого и ничего. Но, судя по тому, с каким уважением поглядывали на нас из-за соседних столиков, мы понимали, что наши гости были и в самом деле важными персонами.

Да так оно и было. Своим положением они были обязаны только себе. Учтивые, остроумные, пытливые, они говорили на нескольких языках, были либералами и далеко не глупыми людьми. На одном из таких обедов высокий молодой человек из «Тайм мэгэзин» задавал нам действительно стоящие вопросы. У него была широкая улыбка в сорок восемь зубов, плечи игрока в бейсбол, перстень-печатка с гербом, говорящий о его европейском происхождении, и светлый взгляд, в котором читались простодушие и лукавство. Он принялся за свои ракушки, но после двух-трех реплик о жаре, к которой мы, должно быть, не привыкли, спросил: «Как могло случиться, что вы так долго собирались приехать в Америку?» Я перевела. Монтан просил меня перевести его ответ фразу за фразой. Получилось приблизительно следующее:

«...Можно было бы ответить, что мы были очень заняты, что между гастролями, съемками и презентациями коллекций нам некогда было думать о поездке через Атлантический океан... (*Я перевела.*) ...но если вы действительно сотрудник редакции «Тайм мэгэзин», ваши досье содержат больше сведений о людях, чем досье парижской префектуры полиции, ФБР и КГБ вместе взятых... (*Я перевела.*) ...следовательно, вы очень хорошо знаете, почему мы раньше сюда не приезжали. И я буду вам очень признателен, если вы сообщите об этих причинах вашим читателям». (*Я перевела.*)

Мы подробно рассказали обо всем, что нас так долго удерживало вдали от Америки. Иногда журналист дополнял наши ответы тем, о чем мы забыли. Наша откровенность изумляла его.

А мы были действительно откровенны. Мы не умничали. Мы просто были умными. Мы не пытались выглядеть на страницах самого читаемого еженедельника Америки не теми, кем мы были. Какими мы были, такими и остались; это Америка пересмотрела свое мнение. И это вытекало из статьи молодого бейсболиста (а может быть, кандидата на степень агреже[8] по философии), которая появилась за несколько дней до премьеры.

После этих утренних поочередных визитов, спланированных Ричардом Манеем, одна за другой стали появляться статьи: маленькие и большие, забавные и не очень; то были интервью, карикатуры, выполненные одним росчерком пера, передовицы с размышлениями о судьбах Европы, содержавшие описания, во что мы с Ивом были одеты во время интервью, — словом, накапливалось все то, что называют досье прессы. Старина Маней хорошо поработал. Нью-Йорк узнал, что в городе появился певец французского мюзик-холла Ив Монтан.

Теперь настала очередь самого Монтана.

Норман взял на себя ответственность за вторую половину дня Монтана. Здесь время не делилось на части, если не считать «Четверти часа с музыкантом» — небольшой паузы.

Монтан репетировал с новым оркестром. Боб Кастелла был единственным французом, получившим разрешение нью-йоркского профсоюза аккомпанировать Иву. Юбер Ростан, оркестровщик, также получил разрешение на несколько дней, чтобы ввести в курс дела новых музыкантов.

Новых музыкантов набирал Норман. Это были классные джазисты. Все вроде бы шло хорошо. Но музыкантам предстояло научиться чему-то новому. Может быть, прямо противоположному тому,

---

[7] Названия крепких коктейлей.

[8] С.Синьоре дает это название по-французски; agrege — во Франции ученая степень, присуждаемая по окончании университета и дающая право преподавать. В США по окончании высшего учебного заведения присваивается степень магистра.

чему они учились всю свою жизнь, стремясь достичь совершенства. Они привыкли импровизировать, рассказывать истории с помощью своих инструментов, повинуясь своему вдохновению и настроению. Монтан же просил их о другом: помогать ему рассказывать свои истории и, стало быть, следовать за его вдохновением и настроением и придерживаться давно установленных приемов, особенно при исполнении смешных песен, без которых не могло произойти должного эффекта. Чтобы музыканты это поняли, надо было познакомить их с небольшими сценариями. Монтан и сделал это как умел — американские музыканты стали нашими первыми зрителями. Хорошими зрителями.

Через несколько дней все переплелось: блюз, вальс, рэгтайм и комедия дель арте. Я не ходила на репетиции. Мое присутствие там не было необходимым. Все понимали друг друга без переводчика.

Вечернее время никто на части не делил. Дни были тяжелыми. Визиты к доктору Вайнштейну требовали раннего подъема, и Монтану надоело постоянно быть в напряжении, чтобы понимать чужой язык и самому быть понятым. Поэтому мы обедали в «Алгонкене».

Здесь обслуживали главным образом итальянцы, и следовательно, заказ принимали по-итальянски и справлялись о нашем настроении и здоровье тоже по-итальянски. Иногда кто-нибудь из старомодных провинциалов вроде нас — Лоренс Оливье, Луис Бунюэль или Питер Брук, бывавшие транзитом в Нью-Йорке, приходили отведать с нами «пастрами»[9].

Элла Фицджеральд и Оскар Питерсон также бывали гостями «Алгонкена». Но совсем не в этом заключалось для мистера и миссис Бодне их понимание гражданского и служебного долга. Во время нашего ужина Элла и Оскар выпивали с нами по стаканчику вина. Их шоу начиналось в 10 часов вечера.

Норман с удовольствием лицезрел свое семейство... Элла и Оскар — тут двух мнений быть не может — уже давно ходили в гениях, но и он немало сделал для того, чтобы они были уважаемы в стране, где в 1959 году ни мистер Уолдорф, ни мадемуазель Астория не внесли бы их в списки своих клиентов.

В Монтане же у Нормана пока не было уверенности. Отсчет популярности только начинался. Я твердо знала, что Норман об этом думал. Но он молчал. Ему просто нравилось видеть всех нас вместе. Таким образом, он негласно нарушал два табу.

Наконец наступил день премьеры...

Если бы я была королевой киномонтажа, я бы на следующий день после первого концерта «Один день с Ивом Монтаном» в «Henry Miller Theatre» сняла бы такой эпизод: актриса Симона Синьоре в кабинете директора французского лицея в Нью-Йорке вносит фамилию Катрин Аллегре в список учащихся четвертого класса. Тут же подмонтировала бы сюда короткий кадр: горничная одиннадцатого этажа убирает номер 1007, смежный с номерами 1005—1006... И зрители сразу бы поняли, что концерт Монтана прошел с триумфом.

Я включила бы в этот фильм лица Марлен Дитрих, Ингмара Бергмана, Лорен Бэколл, Мэрилин Монро, Адольфа Грина[10], Монтгомери Клифта и еще многих, чьи имена я не в силах перечислить, а за кадром бы звучал текст статьи самого знаменитого хроникера Нью-Йорка.

Еще я бы сняла небольшой эпизод о единственном вечере, проведенном в «Sardi's», за несколько дней до концерта, где мы почувствовали себя такими провинциалами, что даже решили не устраивать после премьеры прием в этом «светском» храме, который еще не был нами завоеван.

А весь этот фильм я бы завершила общим планом холла и двух залов ресторана «Алгонкен», заполненных гостями, обнимавшимися с Монтаном, со мной и друг с другом.

В два часа ночи корреспондентка «Франс суар», ассистент Ричарда Манея и друг семьи Бодне, принесла еще влажные гранки, которые тут же передавались из рук в руки. Семь рецензий объявят завтра на рассвете, останется ли «Henry Miller Theatre» ярко освещенным, или фонари у входа вновь погаснут. Рецензии напишут люди, купившие билеты, чтобы побывать на концерте как обыкновенные зрители. Они вовсе не заинтересованы в том, чтобы пополнить досье прессы, собираемой Ричардом Манеем, им плевать на то, уютно ли вы чувствуете себя в свитере или предпочитаете смокинг. Им неинтересно знать, что вы думаете о «холодной войне» или о радостях и трудностях десятилетней супружеской жизни. Эти рецензии написаны знатоками, которых не проведешь.

Они приходят смотреть и слушать, с тем чтобы проанализировать то, что они услышали и увидели.

---

[9] Пастрами — блюдо из макарон.
[10] Адольф Грин — американский драматург, поэт.

Они не просят многого. Они хотят побывать в непривычной обстановке, хотят развлечься, поволноваться, хотят понять артиста, особенно если он поет на чужом языке. Они хотят почувствовать себя удивленными, поймав себя на том, что аплодируют и снова вызывают «на бис» артиста, когда представление уже окончено.

Семь рецензий оказались великолепными, в «Алгонкене» был праздник. В начале третьего ночи, после своего триумфа, Монтан входил в семью Бродвея.

Если бы Монтан впервые выступил с таким же успехом в любом из даже очень известных кабаре Нью-Йорка, членом этой семьи он все равно не стал бы. Изысканная нью-йоркская публика пришла бы в богатый квартал, где расположены фешенебельные заведения, знаменитые «звезды» сцены заказали бы заранее столик, а бедолаги без гроша в кармане отдали бы последнее за очень дорогой «скотч», в который они доливали бы воду, чтобы растянуть бокал на весь вечер. Ему было бы одинаково страшно петь как четырнадцать песен, так и двадцать четыре, возвращаться в артистическую уборную, где стены затянуты розовато-оранжевым или бежевым атласом, и выслушивать комплименты случайных посетителей, коротающих вечер в модном заведении.

«Henry Miller Theatre» вовсе не был модным заведением. Театр знал дни, когда его подъезд ярко светился, и впереди у него еще немало дней, когда фонари у входа будут погашены. Но они ярко светили, покуда шли концерты Монтана. Артистическая уборная находилась в железобетонном подвале, как и все артистические этого квартала. На всех бродвейских улицах внизу располагались катакомбы, где в один и тот же час готовились петь, танцевать, играть Шекспира или Теннесси Уильямса.

По дороге от «Алгонкена» к театру находилась небольшая лавчонка. Пыль покрывала витрину изнутри так густо, что мешала рассмотреть, чем же там торгуют. Стекло снаружи было тоже не чище. Однако, протерев его бумажной салфеткой, в левом углу витрины я увидела плакатик. На нем было выведено: «Здесь говорят на идиш».

Стены и двери бродвейских зданий были испещрены надписями. Тогда эти «граффити» еще не были психоделическими. Просто кто-то назначал кому-то свидание, кто-то сообщал свой номер телефона, разумеется, были здесь и скабрезные рисунки. Мне запомнилась одна удивительная надпись: «Ностальгия теперь не та...»

Катрин приехала через три дня после появления восторженных рецензий. Ее сопровождала Колетт, невеста моего бедного погибшего брата. Номера 1005—1006—1007 в «Алгонкене» понемногу начали приобретать вид нашего парижского «фургона».

Уже через два дня Катрин научилась ориентироваться в Манхэттене. Надо было только уметь следить за цифрами и точно помнить, где ты находишься: в западной или восточной части. Я на эту науку потратила две недели.

Катрин ездила в лицей на автобусе, обедала с друзьями в буфете, знала, что не должна ходить в Central Park после четырех часов, и изучала английский главным образом с миссис Бодне, портье, лифтером и официантами из ресторана (хотя их английский и был с итальянским акцентом, тем не менее это был язык жителей Нью-Йорка) — вряд ли она овладела бы им так за три года учебы на курсах.

По четвергам одиннадцатый этаж отеля, площадки девятого и десятого, а также лестницы становились местом для игры в прятки. Иногда Катрин ходила играть к маленькой дочке французского консула Лапорта и оставалась там ночевать. Консульство Франции в Нью-Йорке во времена Раймона Лапорта и его жены мало походило на административное учреждение — это был настоящий семейный дом для многих французов.

Подписывая с Норманом контракт на концерты Ива Монтана, директор «Henry Miller Theatre» проявил завидную смелость. Решиться на это было нелегко: концерт «Один день с Монтаном» длился два с половиной часа, песни исполнялись только на французском. Смелость сменилась легкой паникой, когда кто-то из директорского окружения спросил: «Говорят, у тебя будет выступать Ив Монтан? Прекрасно! Она просто потрясающая!»

По прошествии трех недель кассир театра, все время отказывавшая потенциальным зрителям, ибо все билеты были раскуплены, с грустью наблюдала, как мы увозили свои пожитки. Она, директор, билетеры и пожарные ожидали приезда новых артистов, с которыми предусмотрительный директор подписал контракт на «случай провала».

Шоу «Один день с Монтаном» переехало в «Long Acre», который до нас только что пережил неудачу... Монтан довольно долго пел в этом театре, и нам было видно, как за четыре улицы от него, у подъезда «Henry Miller Theatre», зажглись фонари. Зажглись — и вскоре погасли: тем, кто приехал на смену Монтану, не повезло...

Картина вам кажется удручающей? Но это вовсе не так. В театральных кругах я никогда прежде не встречала людей, которые с такой же легкостью, покорностью и отсутствием тщеславия воспринимали свои триумфы или провалы, как воспринимали их здесь.

Поскольку период нашей провинциальной застенчивости прошел, нам иногда все-таки приходилось бывать в «Sardi's». Сюда актеры, музыканты приходили отмечать свою премьеру; здесь на столиках появлялись свежие гранки с рецензиями.

Мы видели актеров, которые целиком погружались в работу над тем или другим спектаклем, будучи уверены в успехе (обоснованной или нет была их вера — это другой вопрос). Затем они выходили на сцену, а после премьеры попадали под нож журналистской гильотины. Они читали вслух разгромные рецензии, заявляли, ни к кому персонально не обращаясь, что теперь они безработные. Они веселились или делали вид, что веселятся, а это совсем не легко. Столы сдвигались, произносились тосты: «За величайший провал года...»

Актеры понимали, что на этом надо поставить крест и переходить к чему-то другому. Возможно, вернувшись домой, они плакали. Но на людях и среди себе равных они шутили и смеялись.

Потом все эти люди действительно начинали заниматься чем-то другим. Возможностей для этого было предостаточно, работы хватало всем: театр, кино, тринадцать каналов телевидения, гастроли, формировавшие «Офф-Бродвей», значение которого тогда все больше возрастало. Надо быть совсем уж никуда не годным артистом или беспробудным лентяем, либо иметь слишком уж черную кожу, чтобы после провала действительно остаться без работы.

И в «Henry Miller Thtatre», и в «Long Acre» после спектакля за кулисы приходили люди, чьи имена произносились с трепетом наряду с именами самых знаменитых мастеров нью-йоркской сцены. По лицу костюмера Монтана Пата Сондерса мы определяли, до какой степени мы невежественны. Их имена склоняли с придыханием, а мы ощущали себя такой же деревенщиной, как приятель директора театра, сказавший про Ива Монтана «она потрясающая». Попробуйте-ка спросить французов, знают ли они, кто такие Джек Бенни, Зеро Мостел или Теллула Бэнкхед[11].

Однажды вечером распахнулась дверь, и на пороге появился высокий и очень красивый мужчина, который сказал: «Меня зовут Генри Фонда». Мы ответили ему: «Знаем». Мы обнялись. На всякий случай дома он приготовил блюдо из макарон: если у нас нет ничего более интересного, сказал Фонда, он будет рад пригласить нас к себе поужинать.

Мы снова встретились с Миллером, с которым расстались в грустном ноябре 1956 года на парижской студии, что на улице Франкер. Он не мог прийти на премьеру, но на второй концерт приехал с Мэрилин, которая присутствовала и на премьере. Они тоже на всякий случай приготовили небольшой ужин и пригласили нас в свою большую, целиком выкрашенную в белый цвет квартиру. С ними был Норман Ростен и его жена.

Но самым поразительным было нашествие таксистов, миллионеров на час, сумасшедших тетушек, начальников железнодорожных станций, куда вот-вот должны прибыть индейцы, богатых и отвергнутых воздыхателей, владельцев баров подозрительной репутации, наперсниц, беззастенчивых репортеров, метрдотелей-заговорщиков, — словом, всех, кого мы видели в десятках американских фильмов. Они входили и выпаливали: «Вы меня, конечно, не знаете, меня зовут...» Монтан тут же прерывал их. Пересказывал все, что видел в кино мальчишкой, и разыгрывал сцены из их жизни. Он знал их всех поголовно. В артистической они производили фурор. Это взбадривало всех.

Но я давно не вспоминала о моей немолодой героине Элис Эйсгил. По приезде в Нью-Йорк и до начала концертов Монтана ее незримое присутствие казалось мне несколько навязчивым. Конечно, приятно, когда к тебе обращаются: «Хелло, Саймон!», «Как поживает мисс Синьорет?» или «Хай, Элис!» — именно так порой говорили таксисты, продавцы в магазинах или просто прохожие на улицах города, куда мы приехали впервые. Но мы ведь приехали не для того, чтобы еще раз укрепиться в мысли о невероятном успехе фильма «Путь наверх». Мы приехали с шоу «День с Ивом Монтаном», и наши мысли были заняты только тем, чтобы оно не стало одним-единственным днем с Ивом Монтаном.

Монтан, как и полагается перед премьерой, очень волновался: проблемы с языком, с новым оркестром, к тому же нестерпимая зубная боль. Я же волновалась только по одному поводу — но довольно вескому.

---

[11] Джек Бенни — американский комедийный актер; Зеро Мостел — американский актер театра, кино и мюзик-холла; Теллула Бэнкхед — американская актриса кино и театра.

Если премьера провалится, я возненавижу Элис Эйсгил, которую буду обвинять в вероломном соперничестве. Можете себе представить: какая-то дамочка каждый день, в одни и те же часы становится центром внимания (и все это шесть сеансов подряд!) только потому, что лучшие кадры снятого полтора года назад фильма были так ловко склеены. Элис сразу же стала приятельницей таксистов, родной сестрой не очень молодых дам, переживших или думающих, что они пережили, запоздалый роман с молодым человеком, либо символом опытной любовницы, о которой мечтают юнцы. Ни жаркая погода, ни дождь, ни сквозняк в зале кинотеатра ее не брали. Элис была неуязвима.

Но был уязвим мой муж. И до и после своей премьеры он не имел права реагировать на жару, простужаться, если попадал под дождь, становиться жертвой провала памяти, нервничать, если подведет свет, или просто быть немного рассерженным.

Нужно было также, чтобы те, перед кем он вот-вот появится, пребывали в хорошем настроении, чтобы им не было слишком жарко, чтобы они не были простужены, попав под дождь, чтобы им не продуло сквозняком шею (далее см. выше...).

Хочу также сказать о знаменитом законе под названием «Все решает один вечер». Это так, но в нем есть некоторая доля лицемерия. Один вечер на самом деле решал все для бродвейской критики, но лишь после того, как спектакль прошел хорошую обкатку на основных площадках. Премьера на Бродвее никогда не бывала настоящей премьерой. Нередко ею становился пятидесятый спектакль. Зачастую же премьеры не случалось вообще: театр снова погружался в темноту, потому что спектакль умирал где-нибудь по дороге между Бостоном и Питтсбургом.

Это открытие было под стать моему тревожному состоянию, но более всего мне не хотелось обсуждать его с мужем.

Поспешный отъезд из города, где Элис будет работать на меня, в то время как появление здесь моего мужа могло оказаться неудачным, был для меня кошмаром. Именно поэтому после премьеры мы с Элис с облегчением возобновили наши отношения.

Смешно в тридцать восемь лет стать для зрителей открытием. Немного грустно, что, за исключением нескольких киноманов, никто не видел тебя в «Золотой каске».

Нам было весело приходить на праздничные вечера втроем: Ивес, Саймон[12] и Элис. Моя героиня больше не была навязчивой. И мой муж спокойно выносил ее присутствие.

Праздники... Порою это были ужины на шесть-семь персон, порою — банкеты человек на сто. Но празднично было всегда. Иногда это напоминало сельские застолья, где все разбиваются на группы: кто-то танцует, кто-то беседует, кто-то поет.

В Париже актеры берегут свой талант для театра. Они терпеть не могут выставлять себя напоказ. Движет ими одновременно чувство стыдливости, иногда ложной скромности, иногда фальшивой гордости, которую можно назвать и тщеславием... Как бы то ни было, мы такие.

Может, в Нью-Йорке собираться вместе — это своего рода традиция, возникшая в среде тоскующих иммигрантов? Возможность запросто развлекаться, делать то, что нравится. И нет в этом ни капли тщеславия, все происходит само собой, и это здорово, будь то пикник с участием кинозвезд, праздник Единения где-то в уголке салона, хор в кибуце, не обязательно поголовно еврейский...

Перед тем как покинуть Нью-Йорк, о котором я говорила как жена, эгоистично и поверхностно, что характерно для тех, кто пережил рискованную затею, не имеющую ни малейшего значения для современной истории, я хотела бы поблагодарить за ценную документацию людей, чьи имена всплывают сегодня в моей памяти: миссис Лорен Бэколл, мистера Адольфа Грина и его невесту, мистера Годара Либерсона и его жену Брижит (которая невероятно похожа на Веру Зорину; еще бы — это она сама и есть!), конного полицейского, приказавшего своей лошади: «Скажи добрый день Элис», мистера Леонарда Бернстайна с супругой, миссис Рут Гордон и мистера Гарсона Канина, мистера из французского книжного магазина, мисс Джейн Фонда, мистера Майка Николса, мистера армянского портного, миссис Лилиан Хеллман, мистера Дюка Эллингтона, мистера Сиднея Люмета, миссис Лотту Ленья, Колумбийский университет, мистера Ричарда Сивера и, конечно, иммиграционные службы аэропорта[13].

---

[12] Французские имена «Ив» и «Симона» в ломаном английском произношении.

[13] Лорен Бэколл — американская кинозвезда, Рут Гордон и Гарсон Канин — американские драматурги (см. печатавшуюся в «ИК» книгу о Кэтрин Хепберн и Спенсере Треси), Леонард Бернстайн — американский композитор, Лотта Ленья — американская актриса, певица.

Мы расстались с Нью-Йорком. То есть с некоторыми его престижными улицами и богатыми кварталами. С модными ресторанами. С Гарлемом, где мы как-то провели остаток вечера в кабаре, куда пускают «хороших» белых, любящих настоящий джаз. Мы больше не будем безудержно смеяться с новыми друзьями. Мы увезем с собой целый ворох корзин, наполненных чудесными фруктами, покрытыми прозрачной целлофановой вуалью. Мы больше не зайдем в отдел «Гермес» у «Sach's» на Пятой авеню.

Мы уже давно не ходим к доктору Вайнштейну, но я часто думаю: с кем можно сравнить не знающего ни слова по-английски иностранца, просыпающегося рано утром в Бруклине или Бронксе с острейшей зубной болью?

Мы оставили Катрин в Нью-Йорке. Она закончит четверть во французском лицее. Колетт, миссис Бодне и семья Лапорт были прочной гарантией того, что с ней не случится ничего дурного. Она вернется в Париж, а позднее и мы присоединимся к ней. Монтан пробудет неделю в Канаде и Калифорнии, неделю в Голливуде и неделю в Сан-Франциско.

Канада с виду такая, как ее описывали канадские живописцы, плюс небоскребы. Франкоязычный Квебек зашевелился: надо было, как и в Москве, иметь особое зрение, чтобы увидеть недовольных. «Англуа» и «Фильм Боар» — две противостоящие киноорганизации, последняя — лаборатория гениального Макларена[14], в нее входили и другие кинематографисты, в частности создатели фильма «Золотой город», новую, 16-миллиметровую копию которого нам продали за 50 долларов, и она стала еще одним сокровищем нашей фильмотеки в Отей.

Таким образом, нам оставалось прожить в Америке две недели, прежде чем мы попадем домой. Я провела в этой стране двадцать недель, Монтан — тридцать две.

«Голливуд». Я ставлю кавычки, потому что слово «Голливуд» редко соответствует истинному Голливуду. Голливуд — это Беверли-Хиллз и Бербанк, Вествуд, Малибу, Калвер Сити, Даунтаун, Венис, Уотс, Санта-Барбара и собственно Голливуд. Все вместе зовется Лос-Анджелесом, или «Л.А.» (если вы местный, то произносите это слово как «Эл Эй»).

Я не местная и потому буду называть «Эл Эй» Голливудом — в память о том времени, когда мне было шестнадцать. В память о студии «Арктур», о любви с первого взгляда Аннабеллы и Тайрона Пауэра, о Мирей Бален, томившейся в «Голливуде» из-за того, что Тино Росси[15], которого она любила, был в Париже; о Даниель Дарье, волосы которой укладывали в локоны для фильма «Любимчик Парижа», и в память о том, как я в перерыве между двенадцатью и двумя, перед уроком латыни, пыталась соорудить у себя на голове такие же колбаски, по поводу которых журнал «Пур ву» («Для вас») пролил литры чернил (достаточно разогреть щипцы для завивки на горелке газовой колонки, накрутить на них волосы, и колбаски готовы, ванная же наполнялась запахом паленого); в память об умершей на съемочной площадке двадцатишестилетней Джин Харлоу, о первом кинопоцелуе Дины Дурбин, о самоубийстве Луп Велес, о челке Кэрол Ломбард, скрывавшей безобразный шрам, о золотых ключах от сада Симоны Симон и об огромных тенях от длинных ресниц на скулах Марлен Дитрих, Греты Гарбо, Кэтрин Хепбёрн, Кей Френсис, Барбары Стенвик...[16]

Понимаю, что все эти размышления не в духе времени. У меня было собственное время, принадлежащее только мне, когда я пролетала над небольшим клочком земли, называемым Лос-Анджелесом, и когда с высоты можно было прочитать начертанное по-детски, печатными буквами, слово «ГОЛЛИВУД».

Продолжение следует

Перевод с французского Надежды Нечаевой

---

[14] Норман Макларен — канадский режиссер, художник, многие его анимационные фильмы удостоены международных премий.

[15] Аннабелла — французская киноактриса, Тайрон Пауэр (точнее Пауэр-младший) (1913 — 1958), американский киноактер, Мирей Бален (1911 — 1968), французская кинозвезда 30-х годов, работала моделью, Тино Росси (1907 — 1983), популярный французский певец, тенор.

[16] Луп Велес (1908 — 1944) — американская актриса, по происхождению мексиканка, Симона Симон — французская киноактриса, с 1939 по 1945 год работала в Голливуде, Кэй Френсис (1903 — 1968) американская киноактриса.

Власть коммунальная

С картинами Марины Голдовской можно общаться как с внимательным интересным собеседником. Видимо, поэтому они традиционно любимы интеллигенцией. Не воюющей, не диссидентствующей, не той, что при власти или просто на виду, — «кухонной», то есть имеющей привычку к спокойному, вдумчивому разговору «про жизнь», знающей, что черно, а что бело, но избегающей громких слов и обобщений. Вот и кино Голдовской любят за то же: она сильна собственным видением мира, которое всегда дороже всех обобщений. Когда в «Осколках зеркала» — как, впрочем, почти во всех фильмах последних лет — она комментирует слом времен как «частное лицо», а не как «публицист», ей веришь больше, чем любым замечательно выстроенным концепциям.

Новая картина «Дом с рыцарями» — о бывших жителях Арбата, дома номер 34 — не исключение. Попытка встроить рассказ о судьбах обитателей коммуналки в некую историософскую парадигму заведомо менее интересна, чем безыскусные документальные монологи этих людей о собственной жизни, о личных биографиях, чем тактичный, бессловесный и внимательный комментарий камеры, замечающей отметины этих биографий во всем — в глазах и лицах, в картинах на стенах и фотографиях из альбомов, в вещах, которыми наполнялись дом и жизнь... Бесконечно трогательны и невыносимо знакомы все эти старики, с которыми разговаривает и которых выслушивает Марина Голдовская. Праздник старого москвича — вот что такое эта картина, даром что грустный получается праздник.

Закадровые же обстоятельства — точнее, повод для закадровой «кинопублицистики» — почувствованы весьма точно. Собственно идея, так сказать, носится в воздухе, и М.Голдовская ее чутко реализует: страна жила в условиях коммуналки, сама была гигантской квартирой с тончайшими, почти иллюзорными переборками. А теперь мы все расселены. И пусть наше общественное существование и частное прозябание в коммуналках вели к скандалам и катастрофам в быту, почему-то та жизнь вспоминается с ностальгией.

Мало кто в «Доме с рыцарями» — да и за пределами картины —говорит о коммуналке без любви. Даже моя бабушка, семье которой до революции принадлежала вся квартира, смотрит этот фильм с умилением: и у нас так было... и так у нас было! И в ситуацию всеобщей ностальгии по предперестроечным временам — парадоксальной и естественной одновременно — фильм ложится точно, как шар в лузу. Даже дворяне, вытесненные в коммуналки, вспоминают о тех временах с нежностью. Потому что все лучше, чем одиночество на старости лет, да и вспоминают ведь «факт личной биографии», а не «этапы большого пути». Потрясающий девяностовосьмилетний старик, рассказывающий в «Доме с рыцарями» о своих мытарствах в 30-е и выглядящий моложе нынешних двадцатилетних, — не этой ли коммунальной закваске, не этой ли среде насильственного братства обязан своей выдержкой и крепостью? Коммуналка ведь — не ГУЛАГ. Власть коммунальная — не соловецкая. Это совсем иное образование, в котором дворянская щепетильность и подвально-пролетарское хамство, пусть сосуществующие больно и нелегко, странным образом взаимообогащались. Россия на семьдесят с лишком лет стала страной общежитий, но в коммуналках, хранивших следы былой роскоши, общажная нищета скрашивалась остатками лепнины, безделушками, и каждый, как бы там ни было, умудрялся наполнить, надышать свою клеть некоторой отдельностью. И будучи порождением и приметой советской власти, коммуналка вызывает куда большую ностальгию, чем сама эта власть, при которой прошла у многих вся жизнь, — потому именно, что она, коммуналка, — явление во всех отношениях внеидеологичное.

Может быть, и по этой причине мне куда интересней видеоряд «Дома с рыцарями» и монологи его героев, чем закадровый текст о том, что «страну расселили». В этом тексте, если уж на то пошло, я ждал большей степени обобщения: ведь и советская власть, и комуналка, и община — явления глубоко русские. В России богатейшая традиция обще-жития — школа жизни на миру. И потому укоренилась коммуналка, аукнувшись через годы общинами и коммунами художников-авангардистов в таких же старых московских домах. Нравы в коммунах Петлюры и Тарышкина тоже по-своему рыцарственны...

Но может быть, авторы картины правы, не делая такого рода обобщений. Поскольку главное в этом фильме — человеческое измерение, прошу прощения за банальность термина. И оттого больней и мучительней глядится не наш общий распад, не те-

---

«ДОМ С РЫЦАРЯМИ»
Сценарий М.Зверевой, М.Голдовской. Режиссер-оператор М.Голдовская. «Канал +» (Франция), «Фильм д'Иси» (Франция), Студия «Политика», ТВ «Останкино». 1993.

перешняя разъединенность, а старость как образ одиночества. Голдовская снимает своих героев в их новых квартирах или на сегодняшнем Арбате, а пространство фильма тем не менее удивительно цельное, как если бы съемка состоялась в прежнем доме, в прежних его кухнях и комнатах, за стенами которых по-прежнему слышны знакомые голоса, голоса вместе, бок о бок состарившихся людей. И все же... Не перемены разъединяют нас, не перестройки и капитализации, а взросление, старость, разрыв прошлых связей. Старость и есть в некотором смысле выезд из коммуналки — возвращение к одиночеству. «Пустеет жизнь, как лес перед зимой», — сказала Нонна Слепакова. Вот это «пустение» жизни в «Доме с рыцарями» чувствуется сразу: главный друг — кошка, главный собеседник — фотография... Пока мы молоды — мы вместе; стареем в одиночку. Возможно, такое мое прочтение картины субъективно, но ведь, действительно, чисто человеческая проблематика сегодня куда актуальней любых исторических и социальных обобщений.

Дмитрий Быков

Плоды смысла на ниве «страстей»

Ослепительно яркий день, маленькая девочка в бальном платье за руку с отцом. На ней белый костюм, и белый мел чертит белый квадрат на черном асфальте.

Девочка отчаянно зовет: «Папа!» Он оборачивается. Но это уже другой человек, который в отцы годится лишь по возрасту, сэр Стивен. Человек, которого она, став прелестной молодой особой, безумно любит и которому беспрекословно подчиняется.

Этот эпизод, похожий на иллюстрацию к Фрейду, из фильма японского режиссера Сюдзи Терайямы «Плоды страсти» — экранизации романа «Возвращение в Руасси» французской писательницы, скрывающей свое имя под псевдонимом Полина Реаж. Сюжетно роман является продолжением ее же скандально известной «Истории О.», книги, а затем фильма Жюста Жэкэна. «Плоды страсти» поставил японец, продолжив тему эротики, расцветшую в японском кино в 60-е годы, когда с ее помощью маститые режиссеры — Сёхэй Имамура, Ясудзо Ясумура, Нагиса Осима и другие — поднимали фундаментальные проблемы бытия. У Терайямы напичканный садомазохистскими штучками французский роман становится поводом для философского раздумья о свободе личности, в том числе и сексуальной.

Действие фильма происходит в Китае. Восточные пейзажи и интерьеры — и на их фоне блистательный дуэт западных актеров, «черного магистра экрана» Клауса Кински и его очаровательной молоденькой партнерши Изабель Ильер; характерный для Востока отстраненный, «созерцательный» операторский взгляд и кипенье страстей, которое под этим взглядом словно застывает, превращаясь в «ледяную страсть»; экзотика звучания струн цитры и в тон ей — обволакивающая музыка закадрового голоса с французской речью.

Это голос рассказчицы, героини фильма, француженки О. Но воскрешает он восточную традицию бэнси. Так назывался институт комментаторов, который существовал в японском кино до середины 30-х годов и был заимствован из театра.

Терайяма вторит своему знаменитому предшественнику Нагисе Осиме, который использовал рассказ о вечном поединке мужского и женского начал для высвечивания другого поединка: между восточным, естественным и гармоничным, эротизмом — и западным, разрушительным. Но, смыслово продолжая «Империю чувств», Терайяма все-таки концентрируется на сути, выраженной в японской версии названия — «Коррида любви», имея в виду древний ритуал, акт жертвоприношения во имя любви.

Итак, в 20-е годы нынешнего века сэр Стивен привозит в Китай свою любовницу О., которая, по заключенному между ними договору, должна остаться в «доме цветов» (так в Китае именовали дома терпимости).

Среди ее товарок-проституток выделяются две колоритные фигуры, обе — китаянки.

Одну из них мы постоянно видим с кнутом, которым она удовлетворяет мазохистские желания своего клиента. Тот изображает собаку, ползая на четвереньках, лая и скуля. Садистские наклонности девицы объясняются воспоминаниями детства: ее отец, напиваясь пьяным, изображал собаку, пугая и домогаясь ее.

Однажды по распоряжению посетителя, изображавшего собаку, в «дом цветов» приносят огромное

«ПЛОДЫ СТРАСТИ»
Режиссер Сюдзи Терайяма. В ролях: Клаус Кински, Изабель Ильер, Ариэль Домбаль, Кейко Ништока. Япония — Франция.

собачье чучело. Педалирование детали придает ей значение символа, отсылая к древним мифам. В японской мифологии есть понятие «нижнего мира», заимствованное из древнекитайских мифов о «Диюй» (аде); это подземное судилище, куда души умерших грешников, в том числе мужчин и женщин, вступивших в недозволенную связь, отправлялись в сопровождении двух духов — одного из них звали Чжэнин, то есть «Мохнатая собака».

Так и образ собаки, и образ «дома цветов», поданный как «дом пыток», становятся знаками присутствия в реальности физической — реальности духовной. Не тела, предающиеся разврату, видятся в ней, но души грешников, горящие в адском огне.

Вторая проститутка страдает душевным расстройством. Когда-то она была актрисой, жила в иллюзорном мире театра. Теперь воображает себя актрисой, а истинную реальность принимает за мнимую. Здесь как бы реализуются две поэтические формулы: «жизнь — театр» Шекспира и «жизнь есть сон» Кальдерона. «Актриса» кончает с собой, утопившись в реке.

Согласно древнейшим китайским космологическим представлениям, первозданный хаос мыслился водяным хаосом. И бросившаяся в реку проститутка символизирует жертвоприношение страсти хаосу. Ее безжизненное тело, распластанное на поверхности рояля, который фантастическим образом поднимается со дна реки и держится на поверхности, — возможно, аллюзия на «Андалузского пса» Бунюэля и Дали. А также — смысл, который прорвался в сознание из бессознательного. Страсть, желание — область бессознательного. В аналитической психологии Густава Юнга вода — символ бессознательного; чтобы подняться к сверкающим вершинам духа, надо сначала погрузиться в темные глубины бессознательного. Такой смысл читается в древнекитайском мифе о Цзин-вэй, девушке, которая купалась в Восточно-Китайском море и, утонув, превратилась в птицу. С символикой птицы — погибшей и воскресшей души, воспарившей к духу, связана линия главной героини.

Сэр Стивен заключает О. в «дом цветов» с ажурными решетками на окне, словно в клетку. На глазах сэра Стивена О. должна отдаваться посетителям «дома», безобразным, похотливым старикам, а он на ее глазах может обладать другой женщиной.

Тяжелой цепью сэр Стивен приковывает О. к огромному зеркалу. Зеркало — существенная деталь и восточных, и западных мифологий. В японском мифе о богине солнца Аматэрасу упоминается магическое зеркало, с помощью которого богиню, спрятавшуюся в гроте, удалось вызвать оттуда. Бронзовое зеркало являлось символом власти верховного даосского божества в Китае и олицетворением правды. Юнг, рассуждая о бессознательном, упоминает «зеркало вод», в котором отражается то, что предпочитают скрывать.

Глядя в зеркало, О., казалось бы, должна прозреть суть своих отношений с сэром Стивеном. Но она стоит к зеркалу спиной — спиной к правде, к сути.

В духе маркиза де Сада сэр Стивен подтверждает, что суть эротизма — в его порыве к насилию и преступлению, которым отличается са́довский «одинокий и суверенный человек».

Французский философ Жорж Батай в работе «Суверенный человек Сада» пишет, что, исповедуя разрушительный эротизм, са́довский человек пренебрегает ценностью другой личности и отрицает чувства — жалость, благородство, любовь, находя в этой разрушительной работе источник энергии, энергии жестокости, которая есть «отрицание себя, доведенное до крайней степени, когда оно превращается в разрушительный взрыв»[1]. «Сиамские близнецы» — садизм и мазохизм — владеют психикой сэра Стивена. Как мазохист он заключает с женщиной договор на муки ревности, которые хочет испытывать для остроты наслаждения. Как садист он наслаждается, причиняя не физическую, но душевную боль своей жертве, унижая и уничтожая в О. личность.

Но отрицание себя влечет утрату свободы. Ибо оборотная сторона свободы сексуальной есть рабская зависимость от власти рода, «рабство пола», по определению Н.Бердяева.

Вот как эта идея претворяется в фильме. В О. влюбляется юный, неискушенный китайский паренек, который дарит ей красные розы. О. — тоже прекрасный западный цветок, самый прекрасный среди «цветов» знаменитого дома. Но и самый дорогой. Чтобы достать денег и заплатить за О., юноша вступает в некую подпольную организацию. (Действие происходит во время буржуазной революции.)

Сэр Стивен чувствует себя проигравшим: ревнуя, он теряет бесчувственность, отказывается от своего принципа. И мстит, убивая юношу. За это преступление сэр Стивен осужден.

До встречи с юношей О. была птицей в клетке. Длинные накладные ногти, похожие на птичьи когти, и кольцо в виде птицы, подарок сэра Стивена, — постоянные атрибуты ее туалета. В комнате-клетке было странное ложе — качалка, тоже в виде птицы с распростертыми крыльями, куда О. привязывали ради прихотей клиента.

В китайской мифологии существовало понятие «шэнь» — «жизненная сила», соответствовавшая таким категориям, как «дух», «божество», «душа». Особо важна «шэнь» сердца, которую представляли в образе красной птицы. «Шэнь» сердца китайского мальчика вдохнула жизнь в сердце сгоревшей птицы Феникс, чтобы она восстала из пепла.

Теперь героиня свободна. Может быть, на этом и закончится «история О.» и начнется другая история, в которой незачем будет скрывать свое имя?

И.Ликинская

[1] Батай Ж. Суверенный человек Сада. — В кн: «Маркиз де Сад и XX век». М., 1992, с. 128.

Игра — раскрытая суть вещей

Мультипликационный «Племянник кукушки» Оксаны Черкасовой, увенчанный призами нескольких международных кинофестивалей, — поиск нового «наивного» в сегодняшнем искусстве. Рассказанная с экрана история достаточно проста: старый шаман учит маленького мальчика своему древнему магическому искусству, наделяет силой повелевать духами земли, воды и неба, а затем испытывает, чтобы убедиться, овладел ли ученик преподанной наукой. И сам фильм, как будто унаследовавший традиции и умения того старого учителя, исполнен в духе экспрессивного шаманского действа-колдовства, фантастических превращений-метаморфоз, магического заговора — таинственной и веселой абракадабры (присутствующей не только в изображении, но и в фонограмме как этакая игра-бормотание, смесь услышанных в экспедиции заклинаний со звуками, стилизованными под реальную речь эскимосов, и с остроумными и уместными вкраплениями русских реплик и слов).

Суть любой анимационной истории, ее стиль и жанр определяют рисунок, линия. Главным изобразительным мотивом «Племянника кукушки» служит «грубый», отчетливо обозначенный штрих: то ли каракули, оставленные куском угля, то ли порез на коре дерева. Это стилистическое решение — изобретение, без которого поведанная история имела бы качественно другое развитие и другой темп, — изысканно поддержано фонограммой: она словно бы сухая, колкая, как штрихи. «Племянник кукушки» выглядит так, как будто бы и его вырезали на бересте.

В связи с фильмом Оксаны Черкасовой мне хотелось бы обратить внимание на одну проблему. Отечественная мультипликация спешит переименовать себя в анимацию. Желание вполне понятное: слово «мультипликация» обросло, точно морское судно, слоем идеологических водорослей и ракушек. Мне же кажется, что замена терминов содержательно не вполне оправдана. Анимация — покадровая съемка или же покадровая обработка изображения, пленки. Мультипликация же, на мой взгляд, — род анимационного кино для детей, как его понимают взрослые. Мультипликация, как и литература для детей, имеет дело с художественными образами, «уменьшенными» до состояния копии. Эта копия — своего рода игрушка, средство игрового познания мира. (Кстати, именно игрушечность даже лучших образцов анимации всегда заставляла критику относиться к ним предвзято, снисходительно, что ли.) Обратившись к «Племяннику кукушки», мы видим, что в нем допущен сознательный сбой в игрушечной стилистике. В какой-то момент в «детское» изображение шамана и исполняемых им ритуалов-действ (а изображение именно «детское» — ведь художник не переносит в фильм *реальный* рисунок на кости или на шаманском бубне, а *стилизует* свой текст под реальный) врезаются документальные кадры с настоящим — всамделишным — шаманом с бубном. Но это документальное изображение переработано — оно дорисовано (такой прием часто используют клипмейкеры). Этот вмонтированный план мы и можем назвать анимационным. Переход от игрушечного мира к миру реальному, хотя и переработанному изобразительно, дает возможность почувствовать, что за сказкой стоит действительная жизнь. «Племянник кукушки» — лента для детей, мультипликационный фильм. Но ведь в положении ребенка может оказаться и взрослый, когда перед ним открывается нечто непонятное, таинственное, как, например, сложный мир шаманизма и загадочных народных традиций. Помещенный в стихию игры этот мир становится доступнее и понятнее.

В картине Оксаны Черкасовой старый шаман передает опыт маленькому мальчику. Он дарит ему игрушечных зверей, копии богов. Владея ими, «племянник кукушки» может преодолевать настоящие трудности: и бури, и наводнения, и детские страхи — осваивать реальный мир. Точно так же и сама мультипликация: ее игрушечность не что иное, как раскрытая суть вещей и людей — их души.

Г.Елисеев

«ПЛЕМЯННИК КУКУШКИ»
Автор сценария Н.Кожушаная. Режиссер О.Черкасова. Оператор С.Киссель. Художник А.Золотухин. Звукооператор Н.Шестакова. Свердловская киностудия. 1992.

Вспомни Кэри Гранта

Американское кино кончает с реальностью. И кто вообще теперь скажет, что такое реальность? Да и есть ли она? Страна давно погрузилась в мир, порожденный Голливудом; он обтекает ее со всех сторон, он проникает во все поры жизни. Тень Джека Николсона на экране достовернее, чем сосед за забором, мнение президента гильдии продюсеров и прокатчиков Джека Валенти о налогах весомее, чем высказывание советника президента Соединенных Штатов. И президентом уже побывал лидер профсоюзов актерской гильдии. Широченный пласт мейнстрима только по традиции, чтобы как-нибудь его обозначить, называют «сказочным» и камуфлируют под рождественский рассказ, но воспринимают всерьез, со всей детской непосредственностью.

Свидетельство серьезности — санкция общественности, выполняющей в этих фильмах функцию греческого хора, комментирующего поведение героев, и доказывающей действительную, а не грезовую подоплеку событий. В фильме Луиса Мандокки «Когда мужчина любит женщину» герои регулярно исповедуются на публичных сеансах психотерапии; «неспящие в Сиеттле» встречаются в радиоэфире под эгидой журналистки, коллекционирующей чужие истории. «Приходи, будет как в кино!» уговаривает Майкл свою Элис в фильме Мандоки. «Вспомни Кэри Гранта!» — настойчиво советуют в фильме Норы Эфрон.

Нравоучительные картинки про Блудного сына в домике Симеона Вырина оказались дурным руководством и погубили верившего в их истинность станционного смотрителя, а Дуняша, на картинки не поглядевшая, нашла свое счастье с проезжим гусаром. Но то было в России, которую аршином общим не измерить. В Америке лучше поступать «как в кино». Если назначено свидание на смотровой площадке Эмпайр Стейт Билдинг, значит, надо туда добраться, взять эту крепость и получить свою награду. Истина глаголет устами младенца. Маленький Джонах хочет счастья своему овдовевшему отцу и бросает клич в эфир. Энни, услышав его призыв и трогательную исповедь вдовца Сэма, роняет слезу, отказывает жениху и садится за письмо. Перед глазами в телевизоре пример из фильма «Незабываемый роман»: свидание, назначенное в Нью-Йорке, на другом конце страны, должно состояться. Что и происходит.

Однажды в фильме той же Норы Эфрон Гарри встретил Салли (фильм так и назывался) через сколько-то там лет, и они поженились. Сэм встретил Энни, преодолев тысячи миль, и они тоже обязательно поженятся. Главное — не отступать от нормы: семья должна быть полной, мужчина должен любить женщину, у ребенка должны быть и отец, и мать. Вспомни Кэри Гранта. Делай, как мы.

Мэг Райан, сыгравшая и Элис, и Салли, и Энни, становится символом идеальной героини традиционного сюжета «парень встретил девушку», который непременно должен прийти к счастливой развязке. Это не только требование жанра. Это веление времени и страны, которая построена. Остается в ней жить. И жить ты должен счастливо. Как в кино.

Дедушка Хич говаривал, что, дескать, пусть кто хочет снимает «куски жизни». Он-то знал, что нужно народу. Народу нужны «куски пирога». Он не предполагал, что синтетический продукт питания перестанет отличаться от фотореалистического предмета наблюдения. «Неспящие в Сиеттле» не просто пирог — бисквитный торт с кремом. Не предназначенный лететь в чью-то физиономию. Это — кушать подано. Съешьте кусочек. За американскую семью образцовую.

Н.Цыркун

«НЕСПЯЩИЕ В СИЕТТЛЕ» («SLEEPLESS IN SEATTLE»)
Автор сценария и режиссер Нора Эфрон. Оператор Свен Нюквист. Художник Гершон Гинзбург. Композитор Марк Шейман. В ролях: Том Хэнкс, Мэг Райан, Росс Мэлинджер. Производство Columbia Tristar Pictures. США. 1993.

Отдельное спасибо переводчику российской прокатной копии, сломавшему вековую традицию написания на Руси города Сиэтл и транслитерировавшему его в фантасмагорический вариант, которому мы вынужденно следуем.

Дом для посторонних

Я увидел не тот фильм, который ожидал увидеть. Обычно фильмы Жоржа Лотнера — это черные комедии с криминальным оттенком («А теперь пусть будет вальс»), либо более или менее лихо закрученные уголовные драмы с оттенком политическим («Смерть негодяя», «Профессионал»), либо просто комедии, порой с оттенком садизма.

«Неизвестный в доме», картина, поставленная по хорошо известному у нас роману Жоржа Сименона, не укладывается ни в один из этих рядов и напоминает, скорее, ленты Андре Кайатта и позднего Марселя Карне («Убийцы именем закона»), только сделанные изрядно подуставшими руками. Потому и выбрана такая надежная основа, как Сименон. Потому и приглашен на главную роль Жан-Поль Бельмондо.

Одна из лучших повестей маститого беллетриста рассказывает, в сущности, не столько об адвокате Лурса, которого играет Бельмондо, сколько о том доме, где десять лет назад поселился бывший гений юриспруденции, а ныне спивающийся в одиночестве неудачник. Сименон умел создавать повествование как бы из ничего, — авантюрный сюжет тормозится на каждом шагу. Зато ощутимо воспроизводится ритм жизни Лурса, когда сначала отмирают связи с посторонними, потом с самыми близкими — с дочерью Николь, а затем вообще гаснет его интерес к жизни, на мгновенья возбуждаемый лишь бутылкой. У Сименона в этом все и дело: внешний мир не дает человеку уйти в себя; это и хорошо, и плохо — отчаяние тоже по-своему комфортно, когда в него вживаешься.

И если бы герой не обнаружил в комнате дочери молодого человека с простреленной грудью, умершего у него на руках, он бы и дальше пребывал в этой «отключке». Но случай заставил его открыть для себя молодое поколение, в том числе собственную дочь. Потом оказывается, что убийца — его племянник, сын очень богатого человека. А поначалу заподозренный бедный юноша, продавец пластинок, ни в чем не повинен. Собственно, в самом романе расследование тяготеет к периферии. Главное в другом. Разрывается пелена одиночества — и дом заполняют посторонние. Лурса начинает заниматься делом. Жорж Лотнер вытаскивает фабулу из несобственно прямой авторской речи, и получается сюжет воскрешения героя и восстановления связи между поколениями. Так и ждешь, что Бельмондо тряхнет стариной и, сохраняя небритость разве что для понта, сперва усыпит судей своей пассивностью, а потом вдруг встрепенется и выиграет дело. В сущности, он делает здесь примерно то же, что и у Клода Лелуша в отчаянно сентиментальной и безбожно затянутой, но тем не менее симпатичной картине «Маршрутом баловня»: на его герое — отблеск былой славы, и не верится, что бывший народный любимец так безнадежно опустился. У Сименона подробно объясняется, как дошел Лурса до жизни такой. У Лотнера состояние героя — всего лишь исходная точка, для развития сюжета в нем нет трагичности. Режиссер не передает сопротивление среды — дома, где все вещи чужие, где верховодит экономка-карлица — венец этого отчуждения. Лотнер даже совершает дерзкую подмену: вместо карлицы в фильме — героиня Сопротивления, прошедшая пытки нацистов. Словом, среда — вещественная и человеческая — подталкивает Лурса к тому, чтобы он воспрянул ото сна и вспомнил о своей профессии, о своем долге.

Фильм строится ступенчато — от сумеречных выходов героя Бельмондо за выпивкой и «к девочкам» до залитого солнечным светом дня во Дворце Правосудия, где идет процесс. И потихоньку рассасывается, уходит то страшное, что Лурса успел узнать о дочери и ее друзьях. Отец и дочь мирно возвращаются в родной дом.

Трудно сетовать на такую интерпретацию повести — она рассчитана на то, чтобы вызвать сочувствие и к отцам, и к детям. Сименон не взывал к нравственному долгу, он лишь указывал на симптом общей порчи мира и слабое сопротивление личности, дорогое и в этом своем качестве. Лурса у Лотнера разгадывает тайну убийства, преодолевая слабость, а не благодаря победному обаянию Бельмондо.

Похоже, однако, что для самого актера эта роль — нерядовая. Он уже играл у Клода Лелуша драму пожилого человека, ищущего в мире молодых утешения и понимания, нащупывающего почву для воспоминаний, веру в их необходимость не только для себя. В «Неизвестном в доме» Бельмондо углубляет тему, показывая желание своего героя не только разорвать круг одиночества, но и прикоснуться к чужому теплу.

Что же касается преступления, то оно отодвинуто на задний план. На первом плане — схватка добра и зла. Победа над злом мыслится исключительно как восстановление справедливости по отношению к невиновному. Наказание преступника разумеется само собой.

Андрей Шемякин

«НЕИЗВЕСТНЫЙ В ДОМЕ» («INCONNU DANS LA MAISON»)
По одноименному роману Жоржа Сименона. Авторы сценария Жорж Лотнер и Бернар Стора. Режиссер Жорж Лотнер. Оператор Жан-Ив Лемер. Художник Батист Пуаро. Композитор Франсис Лей. В ролях: Жан-Поль Бельмондо, Рене Фор, Франсуа Перро, Юбер Дешан. Производство «Анабель Продюксьон», «Ле фильм Ален Сард», «Тэ-Эф 1» при участии «Канал плюс». Франция. 1993.

Пария вселенной, или Антипрометей

Литературные родители многих знаменитых монстров — англичане. Кен Рассел в своей психоделической фантазии «Готика» показал, как в 1818 году на вилле Диордати возле Женевского озера, во время ночной оргии в компании лорда Байрона, Перси Биши Шелли, его жены Клер и доктора Полидори, у Мэри Шелли родилась идея романа «Франкенштейн, или Современный Прометей». Байрон потом поражался, как такой зрелый замысел мог появиться в головке девятнадцатилетней девушки. Эта сравнительно небольшая книга с ее центральным мифологическим образом «Современного Прометея» — доктора Франкенштейна — стала примером того, что Фридрих Шлегель в своей теории романтической литературы назвал «универсальным».

Набирая десятку лучших «страшных» фильмов всех времен и народов, жюри журнала «Premiere» в 1992 году дважды назвало экранизации знаменитого романа — «Франкенштейн» Джеймса Уэйла 1931 года и его же «Невесту Франкенштейна» 1935 года с бесподобным Борисом Карлоффом. Обоим фильмам была присуща симпатия к безымянному детищу безумного экспериментатора, ради удовлетворения своего познавательского зуда сляпавшего живое существо, а затем, ужаснувшись его безобразию, бросившего свое детище на произвол судьбы. Не знающее самого себя отродье Франкенштейна ищет человеческого тепла, любви и дружбы, но встречает лишь страх и ненависть. Единственный человек, готовый разделить с ним жар своего очага и выслушать горестный рассказ, — слепец. Зрячие же видят только ужасное, они не способны проникнуть за внешнюю оболочку вещей и вообще гораздо свирепее и беспощаднее уродливого искусственного создания, порождения современного Прометея, бросившего вызов Создателю. Как и в романе Мэри Шелли, сочинившей его в начале «железного» XIX века, в фильмах Уэйла ощущалось неверие в благотворность прогресса, ибо ход его определен не только полетом ума и воображения, но и человеческим тщеславием, страхом, предательством, злобой, ненавистью и безответственностью.

Антипрогрессистские настроения бывают особенно сильны во времена, когда сохраняется эмоциональная память о шоковом воздействии трудов «прометеев». Так было после первой мировой войны с ее жутким изобретением — газовыми атаками, первым средством массового поражения. И доктор Калигари, и Носферату, и Франкенштейн, появившиеся на послевоенном экране, отражали коллективный ужас перед возможностями разума и деятельностью «безумных» ученых и изобретателей. Но человечество устает от собственного страха, острота переживаний притупляется, в море житейских мелочей тонет тяжкий груз больших проблем. Классический период «франкенштейнианы» давно миновал. И утонченная стилизация атмосферы, свойственной «готической» книге Мэри Шелли, сменилась своеобразным псевдо— или обыденным реализмом. Когда в 1957 году Теренс Фишер оживил подзачахший жанр, поставив в Англии «Проклятье Франкенштейна», атмосфере и глубоким намекам уже перестали придавать прежнее значение. Главные персонажи этой истории, связанные с мифом носителя знания Прометея и «рыскучего» фаустовского духа, движителя западной цивилизации, утратили свою силу и власть над умами. И в кино на первый план начали выходить не сами гениальные безумцы, а их родственники и близкие. Повествовательный центр сместился: источником опасности стала сама повседневность и главное — общество, незамедлительно изгоняющее из своих рядов того, кто не встраивается в систему, обрекая его стать вечным скитальцем. Снятые в 70-е годы фильмы «Франкенштейн бежал», «Месть Франкенштейна», «Ужас Франкенштейна», эти «семейные портреты», сделанные мастерской рукой, но без блеска гениальности или душевного жара, не вызывали зрительского трепета. И, как заметил художник-гример Том Савини, непревзойденный создатель нынешних экранных

«ЛЕГЕНДА О ФРАНКЕНШТЕЙНЕ» («ФРАНКЕНШТЕЙН МЭРИ ШЕЛЛИ», «MARY SHELLEY'S FRANKENSTEIN»)
Авторы сценария Стив Леди, Фрэнк Дэрабонт. Режиссер Кеннет Бранах. Оператор Роджер Прэтт. Художник Тим Харви. Композитор Патрик Дойл. В ролях: Роберт Де Ниро, Кеннет Бранах, Том Халс, Хелена Боннэм Картер. Производство American Zoetrope, США. 1994.

чудовищ, «когда фильмы про Франкенштейна и вервольфов переставали пугать зрителей, появлялись комедии на эту же тему с Эбботом и Костелло». А в 70-х пришел Мел Брукс, с упоением сыгравший на известных образцах в своем «апокрифическом» «Франкенштейне-младшем», сделавший главным героем сына Бофора — Фредерика, хирурга, вынужденного исполнить волю отца и закончить работу над созданием нового чудовища. Примерно такая же метаморфоза произошла и с другими легендарными персонажами — графом Дракулой, оборотнем Носферату.

Фрэнсис Форд Коппола решил расчистить позднейшие наслоения, представить зрителю первоисточник. Поэтому его последняя режиссерская работа называлась «Дракула Брэма Стокера», а последняя продюсерская — «Франкенштейн Мэри Шелли», режиссуру которой он поручил Кеннету Бранаху с его опытом шекспировской экранизации («Много шума из ничего»). В результате на экране появилась достоверно воссозданная Европа на излете века Просвещения, а взгляд зрителя поражают не столько спецэффекты, обслуживающие гальванизацию трупов в дьявольской лаборатории, сколько традиционный полет кинокамеры над огромным пространством ледяной пустыни, по которой бредет одинокое отверженное существо — пария Вселенной, новый Адам, не получивший своей Евы, не нашедший приюта и обреченный лишь на тупую и бессмысленную месть, приговоривший и себя самого к казни. Как в кривом зеркале, отразилась в истории чудовища, которого не удостоили даже именем, судьба Божьего творения, зашедшего в своих вечных исканиях в тупик. И чтобы все стало окончательно ясно, еще яснее, чем у Мэри Шелли, авторы фильма заканчивают его чтением Екклезиаста о многих печалях, которые приносит многое знание. А капитан Уолтон, с упорством маньяка твердивший «Вперед, на север!», став свидетелем развязки этой трагической истории, устало отдает команду: «Домой».

Нина Цыркун

Два мира — два детства

Картину Роба Райнера «Несколько хороших парней» довелось увидеть на пресс-просмотре. Смысл сего достижения ирреального капитализма состоит в том, что фирма, выпускающая ленту в отечественный прокат, незадолго до премьеры собирает представителей кинопрессы, раздает подготовленные печатные материалы, дабы журналисты, пишущие о кино, знали, что о нем писать.

Кинопресса, впрочем, гораздо строптивее существовавшей когда-то кинокритики. Несмотря на полученные бумажки, в которых фактически точно и справедливо было отмечено место, занимаемое фильмом Роба Райнера в американском современном кинопроцессе (достаточно престижное), самые непосредственные представители журналистики сопровождали просмотр веселым хихиканьем.

Объективности ради замечу, что некоторое основание для подобной реакции экранное действо представило. Я имею в виду дубляж. Он, конечно, выполнен не на киевской студии «Синхрон» — и это уже хорошо. Но высоты дубляжного искусства, покоренные отечественными мастерами в 50—60-е годы, остались недостижимыми для создателей русского варианта картины.

Кинопрессу, однако, дубляж веселил не этим. Качество произнесения русского текста занимало журналистов гораздо меньше того, что именно звучало с экрана.

«Я — офицер Соединенных Штатов, а ты будешь арестован в зале суда, сволочь!»

«Потому что они на посту, и пока они там, я знаю — ночь пройдет спокойно!»

Прав В.Ю.Дмитриев, уверявший на страницах «ИК», что соцреализм, с гневом отринутый на исто-

---

«НЕСКОЛЬКО ХОРОШИХ ПАРНЕЙ» («A FEW GOOD MEN»)
Сценарист Арон Соркин (по одноименной пьесе того же автора). Режиссер Роб Райнер. Оператор Роберт Ричардсон. Художник Дж.Майкл Рива. Композитор Марк Шеймен. В ролях: Том Круз, Джек Николсон, Деми Мур. Производство Castle Rock, США. 1992.

рической родине, стал главным направлением мирового кинематографа — прежде всего голливудского. Фабула фильма «Несколько хороших парней», повествующего о разбирательстве дела об убийстве на почве неуставных отношений в армии, вполне сгодилась бы для советской раннеперестроечной картины. И там бы звучали и фраза про тех, кто на посту, и слова: «Я — офицер Советского Союза». Но даже если бы защитника играл Евгений Миронов, а злодея-полковника — Армен Джигарханян, чьи популярность и талант сопоставимы с популярностью и талантом Тома Круза и Джека Николсона, такому советскому фильму никто бы не поверил. Он прошел бы по раннеперестроечным экранам так же безвестно, как сейчас на раннекапиталистических экранах тащится добротная лента Роба Райнера.

Дело в том, что между нашим доморощенным и голливудским соцреализмом — «две большие разницы». Не в художественном плане — здесь порой наши мастера могли бы поспорить с голливудскими профессионалами. И даже не в техническом, где американцы обставили не только нас, но и все остальное человечество. В мировоззренческом.

В наших соцреалистических лентах отрицательные персонажи всегда были сочнее, интереснее положительных. Здесь же, несмотря на актерскую мощь Джека Николсона, явные и потаенные симпатии зрителей на стороне его противника — молодого и честного военного адвоката, в котором плакатное понимание патриотизма соседствует с житейскими качествами, каковыми в советском кинематографе наделялись разве хлюпики-интеллигенты, своим существованием оттеняющие железобетонность Солдата Идеи.

Герой Тома Круза, даром что офицер Соединенных Штатов, Солдатом Идеи не является. Да и патриотизм его плакатен лишь на наш, постсоветский взгляд. Военный адвокат Дэниэл Кэффи не просто верит в невиновность парней, которых берется защищать. Он верит в то, что торжество Правды, в случае его победы, станет не сверхъестественным, но вполне обычным событием. Залогом тому — порядки в его стране. Там может быть сколько угодно грязи и преступлений, но положение вещей таково, что даже президенту США не уйти от ответственности перед Законом (см. ленту Филипа Нойса «Прямая и явная угроза», вскоре выходящую на наши экраны).

Подруга американского соцреалистического героя может искренне гордиться воинами своей страны. Пока они на посту — в США, в Гуантанамо, в Персидском заливе и т.д., — ночь действительно пройдет спокойно.

Жаль, что российские журналисты, пишущие о кино, над подобными сентенциями способны лишь хихикать! Ибо не понимают: до тех пор пока у нас с детства не приучатся уважать страну, ее флаг, ее закон, ее армию, жизнь в России не наладится и, между прочим, зритель в кинотеатры не вернется.

Безусловно, сперва надо много поработать для того, чтобы возникло такое уважение. Но это уже другая история, к фильму Роба Райнера отношения не имеющая.

Сергей Лаврентьев

Уважаемые читатели!

Оформить подписку на наш журнал
на 2-е полугодие 1995 года
вы можете в любом почтовом отделении
по каталогу «Роспечати»,
а для жителей Москвы
по каталогу Московского почтамта.

Наш индекс: 70402

Цена без доставки: *3900 руб. (1 месяц)*
11700 руб. (3 месяца)
23400 руб. (6 месяцев)

Фильмография

«В постели с сурком, или Понедельник навсегда», 11 ч.

«Коламбия Пикчерз» (США), 1993.

Авторы сценария Д.Рубин, Х.Рэмис. Режиссер Х.Рэмис. Оператор Д.Бэйли. Художник Д.Николс. Композитор Д.Фентон. Продюсер С.О.Эриксон.

Роли исполняют: Б.Мюррей, Э. Макдауэлл, К. Эллиот.

Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ». Тел. 921-08-54.

«Головастик и кит» («Девочка и дельфин»), 10 ч.

«Киностудия Рок Демерс» (Канада), 1989.

Автор сценария Ж.Базет. Режиссер Ж.К.Лорд. Оператор Т.Берстин. Художник Д.Рикард. Композитор Н.Дюбе. Продюсер Л.де Хамель.

Роли исполняют: Ф.Лозер, Д.Форест, М.Орсини.

Права проката: ТОО «Артсайнс». Тел. (83832) 66-51-46.

«Колечко золотое, букет из алых роз...» (по повести А.П. Чехова «В овраге»), 10 ч.

«Ленфильм», «Лентелефильм», студия «А.К.В.»(Россия), 1994.

Автор сценария и режиссер Д. Долинин. Оператор Л. Колганов. Художник В. Банных. Композитор Г. Банщиков.

Роли исполняют: О.Волкова, В.Павлов, С.Гамов, О.Шорина, С.Юшкевич, Е.Корикова.

Права проката: «Ленфильм».

«Коррина, Коррина», 12 ч.

«Нью Лайн Продакшн» (США), 1994.

Автор сценария и режиссер Д.Нельсон. Оператор Б.Суртис. Продюсер Д.Нельсон.

Роли исполняют: В.Голдберг, Р.Лиотта, Т.Маджорино.

Права проката: АОЗТ «Аргус-СВ». Тел. 288-40-27.

«Легенда о Франкенштейне», 13 ч.

«Американ Зоэтроп Продакшнз» (США), 1994.

Авторы сценария С.Леди, Ф. Дэрабонт. Режиссер К.Бранах. Оператор Р.Прэтт. Художник Т.Харви. Композитор П.Дойл. Продюсеры Ф.Ф.Коппола, Д.В.Харт, Д.Вейч.

Роли исполняют: Р.де Ниро, К.Бранах, Т.Халс, Х. Боннэм Картер.

Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ». Тел. 921-08-54.

«Освящение храма» (триптих), 9ч.

Кинокомпания «Вектор» (Россия) 1994.

Автор сценария Ф. Ярцев. Режиссер Ю.Русак. Оператор В.Степанов. Художник В. Костин. Композитор Ю. Гребаус.

Права проката: СП «Краун». Тел. (812) 567-31-61.

«По взаимному согласию», 10 ч.

«Голливуд Пикчерз» (США), 1992.

Автор сценария М.Чэмпен. Режиссер А. Пакула. Оператор С.Голдблат. Композитор М.Смолл.

Роли исполняют: К.Клайн, М.Э.Мастрантонио, К.Спейси, Р.Миллер.

Права проката: АО «Екатеринбург Арт». Тел. (3432) 57-31-50.

«Рожденный в год тигра» («Американский рикша»), 8 ч.

«Медуза Дистрибьюшн» (Дания, США, Италия), 1989.

Авторы сценария С.Сквалини, Р.Леоне. Режиссер М.Долман. Оператор Д.Феррандо. Художник Ф.Падован. Композитор Л.Мишелини.

Роли исполняют: М. Гейлард, Д. Гринн, В. Праути.

Права проката: ИПЧ «Эго-Фильм». Тел. 917-81-54.

«Рождественский переполох» (по мотивам рассказа А.Запера «Цирулиши»), 8 ч.

Фирма «Алко» (Латвия), 1993.

Автор сценария А.Лапиньш. Режиссер В.Брасла. Оператор Д.Симанис. Художник И.Романова. Композитор М.Браунс.

Роли исполняют: Д.Эверс, Я.Паукштелло.

Права проката: ТОО «Вектор-ТВ». Тел. 945-73-35.

«Тень волка», 10 ч.

«Вижн Интернешнл» (США, Канада), 1992.

Авторы сценария Р.Вурлиц, Э.Джонс. Режиссер М.Дорфман. Оператор Б.Вильямс. Композитор М.Джерри. Художник В.Кроугер. Продюсер К.Леже.

Роли исполняют: Л.Даймонт Филлипс, Д.Тилли, Т.Мифунэ, Д.Сазерленд.

Права проката: ТОО «Фирма Пирамида». Тел. 216-84-54.

«Трое в постели», 9 ч.

Студия «П.А.К.» (Италия), 1992.

Авторы сценария Д.Мариуццо, М.Тарантини. Режиссер М.Тарантини. Оператор С.Рубини. Художник Л.Колоссо. Композиторы Ф.Кампанини, У.Туччи.

Роли исполняют: У.Кьяри, А.Мачони, К.Джуффре.

Права проката: фирма «РИСИ». Тел. (83625) 5-57-97.

«Только в танцевальном зале», 10 ч.

«Эмонт Эйл Филм Корпорейшн» (Австралия), 1992.

Авторы сценария К.Пирс, Б.Лурман. Режиссер Б.Лурман. Оператор С.Мейсон.

Роли исполняют: П.Меркурио, Т.Морис.

Права проката: ТОО «Центр Скип-Фильм».

«Чудеса на рождество», 6 ч.

«XX век — Фокс» (США), 1994.

Авторы сценария Д.Ситон, Д.Хьюз. Режиссер Л.Мейфилд. Композитор Б.Бротон. Продюсер Д.Хьюз.

Роли исполняют: Р.Аттенборо, Э.Перкинс, Д.Макдэрмотт, Д.Ти Уолш, Д.Ремар.

Права проката: АО «Екатеринбург Арт». Тел. (3432) 57-31-50.

16804
01 НОЯ 1996

SUMMARY

Yuri Arabov. Take care: doors closing

An article of a well-known script-writer devoted to the crisis in Chechnya negatively picturing the attitude of the intelligentsia towards it.

IK Premiere

The stuff on one of the most sensational projects of the latest film seasons, a favourite of the Berlin, Venice and Cannes Film Festivals — Krzystof Kieslewski's trilogy THREE COLOURS. Reviews of BLUE, WHITE and RED, fragments from the scripts, a conversation of Kieslewski with Pyotr Sobolevski and Polish press digest are published.

Christos Jannaras. Limits of Truth

A lecture of a contemporary Greek philosopher and an Orthodox thinker on experience of faith through historical context.

Michail Trofimenkov. Repentance
Andrei Eryomin, Natalya Sirivlya. The all-Russia's bravado.

Two reviews of RUSSIAN SYMPHONY from different points of view analysing a Konstantin Lopushanski's apocalyptical satire on the post-Soviet society.

Andrei Titov. Work on mistakes

A review of Boris Frumin's VIVA CASTRO! about small-town Soviet life on the turn of the 70-ies shot after return of the director from emigration.

Tatyana Dober, Alexandre Alekseyev. A step into light

The authors of the video-installation, using the material of Ivan Pyryev's THE LIGHT OF A DISTANT STAR tell of their work.

РОССИЙСКАЯ
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1996 г.
Обязательный
экземпляр

Twilight zone

Noted art experts' Round Table Talk on the contemporary conceptions of history of culture and the problems of modern technologies' impact on it.

The chronicle of cinema

Publication of the anniversary's chronicle of 1896–1910 supplemented by a traditional commentary — this time an article reconsidering the role of George Melies in the history of film art.

Anthology

A new headline dedicated to the anniversary of cinema will present the most prominent masters of the up-to-date Russia's screen. Kira Muratova is the first on the list. A series of interviews, and monologues of Muratova herself and her co-authors — a script-writer and actor Sergei Popov, a cameraman Gennadyi Karyuk and a composer Oleg Karavaytchuk describe the creative method of Muratova as a director.

Personalia

One of the most influential figures of contemporary cinema Pedro Almodovar is presented. Michail Trofimenkov's review of KIKA, and a set of stuff from a book PEDRO ALMODOVAR as well as a digest of French press on the point are published.

Yuri Saakov. A battle at a communal flat

A story of creation of the first Soviet film comedy JAZZ COMEDY by Grigori Alexandrov, ordered by Stalin.

Charles Bukowski. Hollywood

The last chapters of the novel.

Simone Signoret.La nostalgie n'est plus ce que'elle etait.

Next instalment.

Non-stop

Short reviews of the films: A HOUSE WITH KNIGHTS (director Marina Goldovskaya, France — Russia), FRUITS OF PASSION (Suidzi Terayama, Japan — France), COCOO'S NEPHEW (Oksana Cherkasova, Russia), SLEEPLESS IN SEATTLE (Nora Efron, USA), THE STRANGER AT HOME (George Lautner, France), MARY SHELLY'S FRANKENSTEN (Kenneth Branagh, USA), VIT'KA THE BRAT AND AN AUTOMOBILE (Veronika Tokarskaya, Russia), A FEW GOOD MEN (Rob Reiner, USA).

Filmography

Кадр из фильма Педро Альмодовара «Кика». Подборку материалов о фильме и режиссере читайте в рубрике «Персоналии»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: классика и новые ценности; что такое светская киножизнь — редакционное обсуждение; Победа — 50 лет спустя; как стать продюсером; критика — кому она нужна; статьи В.Царева, М.Трофименкова, В.Листова, Ст.Рассадина, А.Архангельского, Л.Аннинского, Ю.Богомолова, Н.Крымовой, Т.Чередниченко, Г.Померанца.

В рубрике **«Премьера «ИК»**:
«Утомленные солнцем».

В рубрике **«Портреты»**:
Аки Каурисмяки, Алла Назимова.

В рубрике **«Мемуары и публикации»**:
Воспоминания о С.Параджанове.
Письма Г.Козинцева, Я.Протазанова.

К 100-летию кино

«Антология»:
Эльдар Рязанов, Глеб Панфилов.

«История фильма»:
«Сорок первый».

«Голливудские хроники»:
Мэри Пикфорд. «Возлюбленные Америки»;
«Джимми Дин».

В рубрике **«Штудии»**:
Ф.Джеймисон.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»**:
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.

В рубрике **«Фестивали»**:
Локарно-94, Венеция-94.

В рубрике **«Фильм в журнале»**:
Жан Ренуар. Великая иллюзия.

В рубрике **«Сценарии»**:
С.Соловьев. «Иван Тургенев. Матафизика любви».

2 95